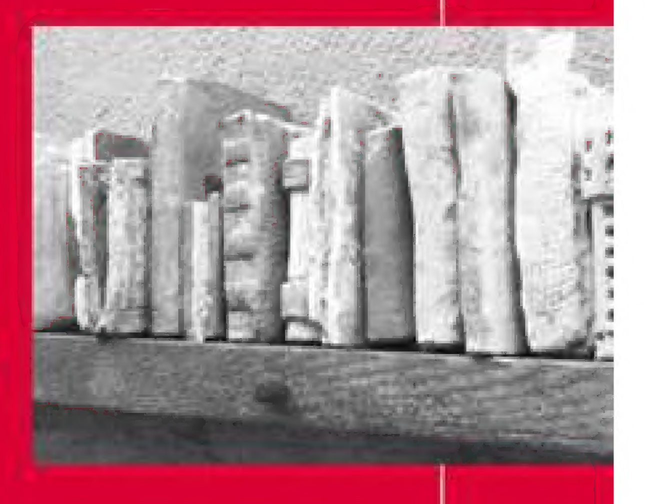
Studienbücher zu Sprache, Literatur und Kultur in Flandern und den Niederlanden *Bd. 1*

Johanna Bundschuh-van Duikeren, Lut Missinne, Jan Konst (Hg.)

Grundkurs Literatur aus Flandern und den Niederlanden I



12 Texte – 12 Zugänge

LIT

Johanna Bundschuh-van Duikeren,
Lut Missinne, Jan Konst (Hg.)

Grundkurs Literatur aus Flandern und den Niederlanden I

Studienbücher zu Sprache, Literatur und Kultur in Flandern und den Niederlanden

herausgegeben von

Prof. Dr. Johannes W. H. Konst
(Freie Universität Berlin)
und
Prof. Dr. Lut Missinne
(Universität Münster)

Band 1

LIT

Johanna Bundschuh-van Duikeren, Lut Missinne,
Jan Konst (Hg.)

Grundkurs Literatur aus Flandern und den Niederlanden I

12 Texte – 12 Zugänge



LIT

Eine elektronische Version dieses Buches ist dank der Unterstützung von Bibliotheken,
die mit Knowledge Unlatched zusammenarbeiten, frei verfügbar.
Die Open-Access-Ausgabe wurde im vorliegenden Fall ermöglicht durch den
Fachinformationsdienst Benelux / Low Countries Studies der Universitäts- und Landesbibliothek Münster
mit Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft.
Mehr Informationen: www.knowledgeunlatched.org, www.fid-benelux.de

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Nederlandse Taalunie (Den Haag).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-643-11655-0

Verlagskontakt:
Fresnostr. 2 D-48159 Münster
Tel. +49 (0) 2 51-62 03 20 Fax +49 (0) 2 51-23 19 72
E-Mail: lit@lit-verlag.de http://www.lit-verlag.de

Auslieferung:
Deutschland: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster
Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, Fax +49 (0) 2 51-922 60 99, E-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

Österreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ, E-Mail: mlo@medien-logistik.at
E-Books sind erhältlich unter www.litwebshop.de

Inhalt

Einleitung

Ansatz des Bandes

Was ist unter einem *Grundkurs niederländische Literatur* zu verstehen? Wer sich eingehend mit Literatur beschäftigt, geht dabei von bestimmten grundlegenden Annahmen über das Wesen und die Funktion von Literatur aus. Mit der vorliegenden Einführung in die Literaturwissenschaft und in die niederländische Literatur soll diesem Aspekt Rechnung getragen werden. Sie präsentiert nicht nur durch wohl überlegte Auswahl des betrachteten Textmaterials eine Übersicht über die Literatur aus den Niederlanden und dem niederländischsprachigen Teil Belgiens vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert (Band II), sondern auch eine Vielzahl von literaturwissenschaftlichen Forschungsmethoden, die Zugänge zu eben diesen Texten eröffnen (Band I). Damit richtet sich *12 Texte – 12 Zugänge* in erster Linie an Studierende der Niederlandistik und außerdem an Menschen, die Interesse an einer wissenschaftlichen Annäherung an die niederländischsprachige Literatur haben.

Aufgaben der Literaturwissenschaft

Die Tätigkeitsfelder der Literaturwissenschaft liegen in der Sicherung und Bewahrung von Textgrundlagen (Edition und Textkritik, klassische Philologie) und dem Nachvollziehen der historischen Entwicklung von Literatur (Literaturgeschichtsschreibung) (vgl. Baasner 1996: 34). In einem stärker interdisziplinären Zusammenhang kann darüber hinaus auch noch auf die Beschäftigung mit dem die Literatur umgebenden Kontext hingewiesen werden, etwa durch soziologische Analysen des Systems Literatur (Köppe / Winko 2007: 285). Mit der Bewertung von Literatur (Literaturkritik) kann eine weitere Aufgabe der Literaturwissenschaft genannt werden, die zwar im Allgemeinen außerhalb der institutionalisierten akademischen Kreise angesiedelt ist, gerade im niederländischen Sprachraum auffällig oft aber auch von universitär eingebundenen Literaturwissenschaftlern wahrgenommen wird. Ein fünftes zentrales Tätigkeitsfeld ist die Arbeit an den Texten selbst und die Reflexion über deren Bedeutung (Textanalyse und Interpretation). Für den vorliegenden Grundkurs werden die Elemente der Textedition, der Literaturgeschichtsschreibung sowie der Literaturkritik ausgeblendet. Es sind vielmehr die Methoden und Theorien von Textanalyse und

Interpretation sowie einige kontextuell geprägte Zugänge zu Literatur, die einer genaueren Betrachtung unterzogen werden sollen.

methodisch fundierte Textzugänge

In diesem Buch werden in exemplarischer Weise einige methodisch fundierte Textzugänge beschrieben, die in der universitären Literaturwissenschaft eingesetzt werden, um literarische Texte zu untersuchen und sie zu interpretieren. Unter dem Begriff der Methode werden im Wesentlichen etablierte Verfahren verstanden, die mit einem vorab bestimmbaren Ziel und auf Basis theoretischer Vorannahmen Texte erschließen sollen.

Die verschiedenen Methoden gehen aus unterschiedlichen Theorien über das Wesen von Literatur, über ihre Funktion und über die ihr zur Verfügung stehenden Mittel hervor. Die einzelnen Methoden der Literaturwissenschaft unterscheiden sich insofern voneinander, als sie ihre Aufmerksamkeit auf immer andere Aspekte eines literarischen Kunstwerks richten. Einige Methoden sind stark textorientiert und betrachten beispielsweise den Aufbau, den Stil und die Darstellungsweise eines literarischen Textes oder die Frage, wie Bedeutungen in einem Text generiert werden. Andere Methoden stellen die Person des Autors oder die des Lesers in den Mittelpunkt, und fragen sich unter anderem auch, welche biografischen und / oder psychologischen Faktoren zu einem literarischen Werk geführt haben könnten, oder welche Auswirkung dieses Werk auf ein Publikum gehabt hat und auf welche Art und Weise dieser Effekt entsteht. Ebenso gibt es Methoden, die insbesondere den Kontext in Augenschein nehmen, in dem Literatur entsteht und funktioniert. In diesem Zusammenhang interessiert man sich speziell für die Rolle von allerlei professionellen Akteuren aus dem literarischen Feld, wie etwa Verleger und Kritiker, oder man geht der Frage nach, ob, und wenn ja, *wie* ein literarisches Werk die gesellschaftliche Diskussion und soziale Prozesse beeinflusst.

Theorie und Praxis

Trotz dieser groben Schematisierung unterschiedlicher Ansätze ist es keine einfache Aufgabe, sich ein Wissen um literaturwissenschaftliche Methodik anzueignen. Zum Teil liegt das zweifellos daran, dass sich die Theoriediskussion weitgehend von der literaturwissenschaftlichen Praxis abgekoppelt hat, wie Schneider für die Germanistik feststellt (Schneider 2009: 20), und wie es sicherlich auch auf die Entwicklung der Literaturwissenschaft als übergeordnete Disziplin zutrifft. Dementsprechend schwierig ist es deshalb auch, das Wissen über die verschiedenen Methoden

einerseits mit der Lektüre der literarischen Texte andererseits zu verknüpfen. In den letzten Jahren sind darum vermehrt Einführungen in literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien erschienen, die neben der Darstellung der wesentlichen Merkmale, sowie der Entstehung und Entwicklung der Methoden auch ihren Anwendungen auf konkrete Textbeispiele Raum schenken (z.B. Klawitter / Ostheimer 2008, Nünning / Nünning 2010). Der vorliegende Grundkurs schlägt dieselbe Richtung ein, setzt aber (abgesehen von der Anwendung ausschließlich auf niederländischsprachige Texte) auch einen anderen Schwerpunkt: Die Praxis der methodischen Anwendung tritt in den Vordergrund und schlägt eine Brücke zwischen den vorhandenen Theorie- und Methodenkompendien und der Praxis der Literaturwissenschaft, wie sie in Fachpublikationen ausgeübt wird.

Ziele des Bandes

Die Beschreibung einiger geltender Forschungsmethoden erfolgt in *12 Texte – 12 Zugänge* also so konkret und anwendungsorientiert wie möglich. Literaturtheoretische Betrachtungen bleiben auf das Notwendige beschränkt. Anhand von zwölf niederländischsprachigen Texten, die im zweiten Band in Auszügen abgedruckt sind, werden jeweils andere literaturwissenschaftliche Herangehensweisen behandelt, so dass Forschungsstrategien und literaturwissenschaftliche Konzepte für jedermann nachvollziehbar direkt am eigentlichen Forschungsobjekt illustriert werden können.

Auswahl der Primärtexte

An dieser Stelle soll zunächst auf die Auswahl der Primärtexte und die Zusammenstellung des zweiten Bandes eingegangen werden. Die zwölf Texte sind über die unterschiedlichen Epochen der niederländischsprachigen Literaturgeschichte verteilt, und sie gehören alle zum literarischen Kanon. Damit hat sich die Redaktion bewusst dafür entschieden, Quellenmaterial, das Teil des kollektiven Gedächtnisses der Niederlande und Flanderns ist, zur Diskussion zu stellen. Dies geschieht nicht nur, weil kanonische Texte einen guten Einstieg in das breite Terrain der niederländischsprachigen Literatur zu bieten haben, sondern auch, weil für diejenigen, die ihr Wissen weiter vertiefen wollen, gerade über solche Texte eine Fülle von ergänzenden Informationen auch in deutschsprachigen Studien und Übersichtswerken zu finden ist.

Die Texte aus der niederländischen Literaturgeschichte, die in *12 Texte – 12 Zugänge* betrachtet werden, repräsentieren verschiedene literarische Genres. So werden neben Lyrik und Roma-

nen und auch ein Theaterstück, ein Tierepos und ein Briefroman behandelt. In einer chronologischen Auflistung ergibt sich folgendes Bild:

1.	Anonym	*Van den vos Reynaerde*	12/13 Jh.
2.	Hadewijch	*Liederen*	13. Jh.
3.	Constantijn Huygens	*Ooghen-troost*	1647
4.	Joost van den Vondel	*Lucifer*	1654
5.	Elizabeth Wolff-Bekker & Agatha Deken	*Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*	1782
6.	Multatuli	*Max Havelaar*	1860
7.	Louis Couperus	*De stille kracht*	1900
8.	Ferdinand Bordewijk	*Karakter*	1938
9.	Lucebert	*apocrief/de analphabetische naam*	1952
10.	Louis Paul Boon	*De Kapellekensbaan*	1953
11.	Harry Mulisch	*Het stenen bruidsbed*	1959
12.	Hugo Claus	*Het verdriet van België*	1983

Der Grundkurs spricht nicht nur Themen auf dem Gebiet der literaturwissenschaftlichen Methodologie und der niederländischen Literatur an, sondern dient außerdem noch einem dritten Wissensbereich. Der zweite Band dieser Ausgabe ist eine Anthologie und umfasst längere Schlüsselfragmente aus den Texten, die im ersten Band angesprochen werden, sowohl im niederländischen Original als auch in deutscher Übersetzung. Auf diese Weise kann die Übersetzung für Studierende, die am Beginn ihres Studiums stehen, als Hilfestellung für schwierige Passagen dienen, während andere Leser, die des Niederländischen nicht mächtig sind, sich ganz auf die übersetzten Texte beschränken können. Manche Übersetzungen sind speziell für diese Ausgabe angefertigt worden. In einigen Fällen hat die Redaktion bewusst auf historische Übersetzungen zurückgegriffen, gerade um übersetzungsgeschichtliche Fragestellungen anhand konkreter Beispiele thematisieren zu können. Den dafür notwendigen theoretischen Rahmen liefert die Einleitung zu Band II von Heinz Eickmans und Lut Missinne. Sie bietet einen Überblick zum Stand der Forschung in der Übersetzungsgeschichte und Translationswissenschaft und beschäftigt sich mit der Frage, welche Auffassungen in der Vergangenheit die Basis für eine Übersetzung waren, und wie diese sich zu den Erwartungen verhalten, die wir heutzutage

Anthologie

Übersetzungsgeschichte und Translationswissenschaft

an eine Übersetzung eines literarischen Textes haben. Das Textmaterial des zweiten Bandes kann und soll deshalb auch für die erste Erprobung übersetzungswissenschaftlicher Fragestellungen herangezogen werden.

Wie die hier zusammengestellten Texte nur eine Auswahl aus einer reichen Literaturtradition sind, so stellt auch die Präsentation von zwölf methodisch fundierten Textzugängen, die in Band I vorgenommen wird, selbstverständlich nur eine Auswahl aus dem weiten Feld der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Textanalyse und -interpretation dar. Denn in der heutigen Praxis der literaturwissenschaftlichen Forschung existiert eine Methodenpluriformität. In der Regel werden bestehende Methoden nicht durch neue verdrängt, sondern sie behalten ihren Platz *neben* den Herangehensweisen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt alternativ eingeführt werden. Von einer „friedfertigen Methodenkonkurrenz" sprechen deshalb Klawitter und Ostheimer in diesem Zusammenhang (Klawitter / Ostheimer 2008: 7). Zwar legt Jost Schneider in seiner *Methodengeschichte der Germanistik* dar, dass das Interesse an den jeweils neuen Herangehensweisen in der universitären Forschung im Verlauf der Zeit meist nachlässt, weil wieder andere Methoden in Mode kommen. Das Interessante dabei ist, dass die Forschung, wie sie praktiziert wurde, dennoch ihre Legitimität und Validität behält. „[D]ie Sache selbst", die Art und Weise, in welchem Rahmen Literatur betrachtet wird, bleibt also nach dem Auslaufen der theoretischen Diskussion um eine bestimmte Methode erhalten (Schneider 2010: 9). Die Gründe dafür sind vielfältig, wie Schneider ausführlich darlegt: Zweifellos spielen äußere Einflüsse in Form allgemein gesellschaftlicher Entwicklungen eine wichtige Rolle. Politische Agenden oder mediale Diskurse können dazu führen, dass neue methodische Ansätze erarbeitet werden. Auch pragmatische Faktoren können genannt werden. Zwar treten die meisten Theorien und Methoden anfangs als direkte Antwort auf bestehende Probleme und mit einem universalen Geltungsanspruch auf, erweisen sich in der praktischen Anwendung aber nur in einzelnen, abgrenzbaren Bereichen als sinnvoll. Jedenfalls hat dieser kumulative Prozess dazu geführt, dass „die" Literaturwissenschaft nicht mehr existiert und dass eine Einführung wie diese notwendig geworden ist, um die Vielzahl und Verschiedenartigkeit von Fragestellungen und Arbeitsweisen zu sichten.

Methodengeschichte

Das zunehmende Methodenbewusstsein in der Literaturwissenschaft hat inzwischen auch zu einer „Autonomisierung des Methodendiskurses" geführt (Schneider 2010: 20). Die Folge davon ist eine, wie Schneider es pointiert formuliert, Unterscheidung zwischen den „Methoden der Methodologen" und jener weniger trennscharfen Kategorie der „Methoden der Praktiker" (Schneider 2010: 20). Im vorliegenden Band wird klar auf die Methoden der Praktiker Bezug genommen, mit den Stärken und Schwächen, die sich aus der Sicht der Methodologen daraus ergeben. Doch auch dabei ist es, wie bereits angemerkt, nicht möglich *alle* Methoden zu beschreiben, so dass in diesem Band bestimmte Entscheidungen getroffen werden mussten. Es wurden demnach vorrangig Methoden aufgenommen, die innerhalb der Niederlandistik bereits seit längerem etabliert sind. Zusätzlich war es uns wichtig, gerade solchen Methoden unsere Aufmerksamkeit zu schenken, die für Studierende der Niederlandistik im deutschen Sprachraum interessant sind. Somit haben Herangehensweisen, die mit literarischem Grenzverkehr, also mit den Literaturbeziehungen zwischen zwei Sprachgebieten zu tun haben, einen besonderen Platz bekommen.

Auswahl der Methoden

Darstellungsform

Die Darstellungsform von *12 Texte – 12 Zugänge* ist im Hinblick auf die unterschiedlichen Blickwinkel der Methoden bewusst gewählt. Die Leser sollen herausgefordert werden, die in den einzelnen Kapiteln vorgestellten und angewandten Methoden auch auf die jeweils anderen im zweiten Band zusammengestellten Texte anzuwenden und dabei zu beobachten, welche unterschiedlichen Perspektiven und Akzentsetzungen sich dadurch ergeben. Als zusätzliche Orientierungshilfe dient folgender knapper systematischer und historischer Abriss der unterschiedlichen Beziehungen der Methoden zueinander. Für weitergehende und detaillierte Informationen zur Genese und Charakterisierung der einzelnen Methoden sei im Übrigen auf die einführenden Werke verwiesen, die zum Abschluss dieser Einleitung als Literaturempfehlung aufgelistet sind.

Kommunikationsmodell

Will man skizzieren, wie verschiedene methodische Ansätze einander korrigieren oder ergänzen, und damit jeweils andere Aspekte eines literarischen Werkes ein- und ausblenden, bietet sich dafür das Kommunikationsmodell von Literatur an (Köppe / Winko 2007: 287f, Nünning / Nünning 2010: 17). Hierbei wird Literatur als (codierte) Botschaft aufgefasst, die zwischen

dem Autor (Sender) und dem Leser (Empfänger) ausgetauscht wird. Der Kommunikationsprozess kann seinerseits kontextualisiert werden, indem gesellschaftliche, geschichtliche und allgemein sprachliche Kriterien herangezogen werden.

Die unterschiedlichen Methoden werden dann den einzelnen Elementen des Modells zugeordnet, je nachdem, welcher Aspekt literarischer Kommunikation im Mittelpunkt ihrer Literaturauffassung steht. Wie zu Beginn dieser Einleitung bereits beschrieben, können auf diese Weise autoren-, leser-, text oder kontextorientierte Methoden unterschieden werden. Der Vorteil einer solchen Darstellung ist, dass sie wesentliche Unterschiede in den Schwerpunkten der Betrachtung recht schnell hervortreten lässt. Allerdings lassen sich nicht alle Methoden eindeutig zuordnen, und nimmt eine solche Schematisierung auch keine Rücksicht auf die historischen Entstehungszusammenhänge der Methoden. Letzterer Aspekt soll hier deshalb im Anschluss an das Kommunikationsmodell gesondert behandelt werden.

Hermeneutik

In der Hermeneutik (Kapitel 11) wird ein Text auf seine Bedeutung hin untersucht, wobei in vielen traditionellen Spielarten dieser Methode davon ausgegangen wurde, dass ein Text ein – wenn auch sehr spezielles – Medium der Kommunikation ist, mit dem ein Autor sich an seine Leser richtet. Die Hermeneutik wird deshalb tendenziell den autororientierten Ansätzen zugerechnet (Köppe / Winko 2007: 288). Für die Hermeneutik steht das literarische Werk in einem konkreten geschichtlichen Zusammenhang, dessen Distanz zur Situation des heutigen Lesers es zu benennen und über objektivierbares Wissen soweit wie möglich zu verringern gilt. Der (professionelle) moderne Leser eines historischen Textes muss versuchen, den Kenntnisstand und die Erwartungen des historischen Lesers zu rekonstruieren, um den Text bestmöglich verstehen zu können, weil davon ausgegangen wird, das der Text für das jeweilige historische und kulturelle Umfeld geschrieben wurde und nur dort optimal funktioniert. Typisch für den hermeneutischen Textzugang ist zudem, dass er den literarischen Text als sinnvolles Ganzes wahrnimmt, als intendierte, also vom Autor so geschaffene Einheit, deren einzelne Elemente deshalb auch in einer Interpretation schlüssig integriert werden sollten, um plausibel zu sein. Jan Konst verdeutlicht dies in seinem Beitrag zum Roman *Het stenen bruidsbed* von Harry Mulisch anhand der verschiedenen Aspekte im Text, die das Hauptmotiv spiegeln.

Diese autorenzentrierte Herangehensweise wird in anderen methodischen Ansätzen nicht verfolgt. Stärker textorientiert wird etwa in strukturalistisch-semiotischen (Kapitel 1) und narratologischen Ansätzen (Kapitel 10) vorgegangen, in denen die Frage gestellt wird, mit Hilfe welcher Strukturen ein Text Bedeutung generiert und mit welchen spezifischen Eigenschaften und Variationen erzählende Texte ihre Effekte erreichen. Der Frage, ob ein Autor eine bestimmte Bedeutung in den Text ‚hineingeschrieben' hat, wird hier nicht nachgegangen, der Text an sich fungiert als Ausgangspunkt. Auch historischen und kulturellen Kontexten wird in solchen Herangehensweisen weniger Aufmerksamkeit zuteil als den textimmanenten, also direkt im Text nachweisbaren Merkmalen und Ordnungsstrukturen wie dem Verhältnis von Erzählinstanzen zum Erzählten, der Art der Figurencharakterisierung oder der Darstellung von Zeit und Raum in der fiktionalen Welt. Historische und moderne Texte können hierbei unterschiedslos nebeneinander gestellt werden. Die entsprechenden Beiträge in diesem Band bilden zwei Varianten solch einer textorientierten Betrachtung ab. Rita Schlusemann analysiert in ihrem Aufsatz die Gegensätze, die das mittelalterliche Tierepos *Van den vos Reynaerde* zwischen den opponierenden Figuren gerade auch über die Raumstrukturen aufbaut. Lut Missinne und Beatrix van Dam zeigen anhand von Louis Paul Boons Roman *De Kapellekensbaan,* wie neuere narratologische Modelle es ermöglichen, den Blick auch auf jene Textstrukturen zu lenken, die sich klaren Gegensätzen entziehen, etwa indem verschiedene Erzählebenen – also jene Positionen, von denen aus ein Erzähler sich zu der von ihm erzählten Geschichte verhält – vermischt werden.

Strukturalismus und Narratologie

Eine rein textimmanente Betrachtung ist unmöglich und unerwünscht: zu vielfältig sind die Übertragungen und Implikationen seitens des Lesers, die Voraussetzung einer erfolgreichen Lektüre sind. Diesen Überlegungen trägt die Rezeptionsästhetik (Kapitel 9) Rechnung, indem sie den Fokus ihrer Bestrebungen auf die andere Seite der Autor-Text-Leser Trias, nämlich auf den Leser, richtet. Sie stellt die Frage nach der Rolle des Lesers einerseits in der Literaturgeschichte und andererseits bei der Lektüre von einzelnen Texten. Dabei wird davon ausgegangen, dass es in literarischen Texten immer eine Vielzahl von Elementen und Zusammenhängen gibt, die nicht explizit benannt werden, sondern erst vom Leser ergänzt und konstruiert werden müssen. Die aktive

Rezeptionsästhetik

Rolle des Lesers, die die theoretische Grundlage dieser Methode bildet, ist für die Rezeptionsästhetik zugleich ein Merkmal fiktionaler literarischer Texte im Unterschied zu anderen Texten. Es sind folglich die literarischen Texte selbst, die den Leser geradezu auffordern, sinnstiftend tätig zu werden. Keinesfalls geht es dabei darum, den Leser freie und subjektive Assoziationen bilden zu lassen. Vielmehr versucht die Rezeptionsästhetik, Strategien und Signale zu identifizieren, mit denen der Leser – ein abstrahierter, quasi idealer Leser – von den Texten (und nicht von den Autoren!) in eine bestimmte Richtung gelenkt wird. Herbert Van Uffelen arbeitet in seinem Beitrag deshalb das Verhältnis von Luceberts in *apocrief/de analphabetische naam* veröffentlichten Gedichten und ihren Lesern heraus.

Dekonstruktion

An dieser Stelle ist es notwendig, einen Schritt zurückzugehen. Die Dekonstruktion (Kapitel 12) ist nämlich eine weitere, aber vollkommen andere Art einer textzentrierten Methodik. Sie ist ein Verfahren, das darauf ausgerichtet ist, im Text angelegte Widersprüche offenzulegen. Dabei geht es nicht um Fehler in der Kommunikation zwischen Autor und Leser, die identifiziert werden (Hermeneutik), um die Struktur eines bestimmten Textes, der widersprüchliche Effekte erzeugt (Strukturalismus, Narratologie) oder um Signale des Textes, die die Aktivität des Lesers steuern (Rezeptionsästhetik), sondern um die Überzeugung, das Sprache an sich ein so instabiles Medium ist, dass Begriffe überhaupt nicht klar definiert werden können. Diese Auffassung bringt mit sich, dass auch kein Text (geschweige denn ein Autor) eindeutige, literaturwissenschaftlich entzifferbare Botschaften transportieren kann. Wiewohl das dekonstruktive Verfahren auf ganz grundlegenden Überlegungen zu den Bedingungen sprachlicher Äußerungen beruht, liegen seine Verdienste vor allem im Aufbrechen bereits bestehender allzu vereinheitlichender (oft hermeneutischer) Interpretationen zu bekannten und vielbesprochenen Texten der Literaturgeschichte, die Texte nur als kohärentes Ganzes mit einer bestimmten Bedeutung wahrnehmen wollen. Die Dekonstruktion macht es sich zur Aufgabe, die Brüche und Inkongruenzen aufzuzeigen, die in jedem Text gegeben sind. Im letzten Kapitel dieses Bandes zieht Gwennie Debergh Hugo Claus' Roman *Het verdriet van België* heran, um zu demonstrieren, welche Textstellen konkret solche Widersprüche beinhalten und wie Sprache anstatt Hilfsmittel auch Stolperstein sein kann.

New Historicism

Als theoretischer Brückenschlag zwischen der Dekonstruktion und den historisch-einordnenden Verfahren der Hermeneutik kann der kontextualisierende Zugang des New Historicism (Kapitel 3) betrachtet werden. Mit der Dekonstruktion teilt er die Ablehnung von der Idee der Einheit eines Textes, er stellt es sich deshalb auch nicht zur Aufgabe, einen Text erschöpfend und unter Bezugnahme auf alle Einzelelemente zu behandeln. Vielmehr ist für einen neu-historischen Zugang typisch, dass er einen bestimmten, sehr konkreten Begriff aus einem literarischen Text aufgreift (z.B. „Wahnsinn") und versucht, die verschiedenen, inhaltlich auch divergierenden historischen Bedeutungsfelder dieses Begriffes, die sogenannten „Diskurse", zu rekonstruieren, weil davon ausgegangen wird, dass sie alle ihre Spuren in den literarischen Texten hinterlassen haben. Die Spuren sind dann als Aspekte der verschiedenen Bedeutungen zu verstehen, die mit der Nennung des Begriffs aufgerufen werden. So kann der literarische Text neben vollkommen andere kulturelle Zeugnisse gelegt werden, etwa zeitgenössische medizinische oder juridische Definitionen und Darstellungen über den Wahnsinn, um das Beispiel noch einmal aufzugreifen. Mit dieser historischen Kontextualisierung lehnt sich der New Historicism an traditionell hermeneutisch-historisierende Verfahren an. Im Gegensatz zu diesen versucht er aber gerade offenzulegen, wie verschiedene Bedeutungen von Wahnsinn zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt einander teilweise verstärken, aber eben auch widersprechen und wie diese begriffliche Reibung im jeweiligen literarischen Text sichtbar wird. Dies wiederum ist ein Erkenntnisinteresse, das dem der Dekonstruktion nahesteht. Jürgen Pieters und Lise Gosseye veranschaulichen dies, indem sie den zentralen Begriff „Blindheit" aus Constantijn Huygens Gedicht *Ooghentroost* im Spannungsfeld von theologischen, poetologischen und (natur-)wissenschaftlichen Diskursen bzw. diskursiven Intertexten situieren.

Diskurse

Intertextualität

Die Wahrnehmung von literarischen Texten in einem breiten Netzwerk von anderen Texten und Bedeutungen und damit den kontextualisierenden Zugang teilt der New Historicism mit den Theorien zur Intertextualität (Kapitel 2 und 8). Hier steht aber nicht der durchaus interdisziplinäre und auf kulturelle Äußerungen aller Art gerichtete Blick im Vordergrund, der dem New Historicism eigen ist, sondern Beziehungen zwischen literarischen

Texten untereinander. Die Intertextualitätsforschung interessiert sich dafür, wie diese Beziehungen ausgestaltet werden und wie sie funktionieren. Welche Hinweise erhält der Leser, dass sich ein bestimmter literarischer Text auf andere Werke der Literaturgeschichte bezieht? Wie kann der Bezug definiert werden – reiht sich der zu analysierende Text in eine Tradition ein oder ironisiert und parodiert er sie? Veerle Fraeters analysiert in ihrem Aufsatz das vielschichtige intertextuelle Netz, das sich in der Lektüre der *Liederen* der mittelalterlichen Mystikerin Hadewijch ergibt. Ralf Grüttemeier beschreibt das literaturwissenschaftliche Vorgehen beim Erkennen von intertextuellen Bezügen am Beispiel von Ferdinand Bordewijks Roman *Karakter*. Dabei behandelt er besonders Fragen strategisch eingesetzter intertextueller Verweise, wodurch auch in diesem grundsätzlich kontextualisierenden Zugang die Intentionen des Autors wieder ins Blickfeld rücken.

Gender Studies und Postkolonialismus

Ebenfalls stark kontextualisierend, aber mit einem spezifisch ideologischen Interesse gehen die Gender Studies (Kapitel 5) und der Postkolonialismus (Kapitel 7) vor. Sie sehen die Bedeutung von Texten in einem breiteren kulturellen Zusammenhang und interessieren sich für den Beitrag, den die Literatur zur Konstruktion und / oder Dekonstruktion von geschlechtlich oder ethnisch verstandener Identität und Alterität (Andersartigkeit) leistet. Sie haben keine eigene Methodik im strengen Sinne, sondern greifen je nach theoretischen Grundannahmen auf andere (hermeneutische, narratologische, performative oder dekonstruktive) Methoden zurück (Köppe / Winko 2007: 337). Für viele Texte der Literaturgeschichte wurde in der Vergangenheit bereits herausgearbeitet, dass der westliche, weiße Autor und Leser als Norm verstanden wird, der sowohl Weiblichkeit wie auch andere ethnische Hintergründe als essentiell anders erfährt und unerwünschte Aspekte der eigenen Identität deshalb auf diese jeweils „Anderen“ als Wesensmerkmal projiziert. Die gender-orientierte narratologische Lesart, die Maria Leuker auf den Briefroman *Sara Burgerhart* anwendet, kann hierfür als Beispiel fungieren: sie zeigt, wie der Handlungsspielraum der Hauptfigur beschränkt wird, indem semantische (Kontrast-)Verfahren eingesetzt werden, die weibliche Figuren generell anders darstellen als männliche. Hier ist es also in erster Linie die *Konstruktion* von Identitäten, die im Brennpunkt des Interesses steht. Andere von den Gender-Studies gesteuerte Lektüren verfolgen den gegenteiligen Ansatz,

indem sie sich vor allem für die *Dekonstruktion* von Identitäten interessieren, die in manchen Texten herausgearbeitet werden kann. Letzteres Erkenntnisinteresse wird auch von dem postkolonialen Ansatz verfolgt, der sich im Gegensatz zum kolonialen Verständnis mit seiner strikten Trennung von Fremd und Eigen, Orient und Okzident, schwarz und weiß, gerade dafür interessiert, wo und wie in Texten Hybride, also Mischformen von Identitäten entworfen werden, die keine klar definierten begrifflichen Gegensätze oder stabilen Identitäten mehr zulassen. Jaap Grave und Ira Wilhelm stellen sich in ihrer Anwendung der Theorie auf Louis Couperus' Roman *De stille kracht* der Frage, ob der Roman nun als kolonial oder postkolonial, also über die oppositionellen Begriffsschemata des Kolonialismus hinausgehend zu verstehen ist.

Kulturtransfer

Das Kommunikationsmodell von Literatur reicht schließlich nicht aus, um die Modelle von Kulturtransfer und transferorientierter Übersetzungsforschung (als noch konkreteren Zweig des Kulturtransfer) befriedigend zu erfassen (Kapitel 6). Die Kulturtransferforschung widersetzt sich dem Gedanken, dass verschiedene Kulturräume klar abgrenzbar sind und beschäftigt sich deshalb mit den wechselseitigen Beziehungen zwischen den Kulturen, wie sie am deutlichsten in Übersetzungen von literarischen Werken zum Ausdruck kommen. Das Kommunikationsmodell wird hier immerhin verdoppelt, indem nicht nur Autor, Text, Leser und Kontext betrachtet werden, sondern zusätzlich auch die Trias Übersetzer-Text(e)-Leser und ihr Verhältnis zum originalsprachlichen Rahmen untersucht wird. Gegenüber den anderen hier besprochenen Methoden zeichnen sich Methoden des Kulturtransfer darüber hinaus vor allem über das Einbeziehen institutioneller Faktoren aus: die Arbeit von Verlagen (Auswahl der Bücher, die übersetzt werden sollen) oder Medien (Rezensionen) gerät hier in den Blick. So kann die Frage gestellt werden, warum bestimmte Texte, wenn sie in übersetzter Form und aus der Perspektive einer anderen als der originalsprachlichen Kultur gelesen werden, mehr oder eben weniger erfolgreich sind als in ihrem Herkunftsland. Heinz Eickmans zieht für seinen Beitrag Multatulis Roman *Max Havelaar* heran, der eine ganze Reihe von deutschen Übersetzungen hervorgebracht hat. Er zeigt, wie unterschiedlich der deutsche und der niederländische Text, aber auch die deutschen Versionen untereinander, mit kulturfremden Begriffen umgehen.

institutionelle Faktoren

Ebenfalls aus dem hier gewählten Rahmen fällt der Zugang über das Konzept der Performativität (Kapitel 4). Im Kern ist er den textorientierten Methoden zuzuordnen, indem er sich nicht primär für Autor, Leser oder Kontext interessiert, sondern für die linguistischen Aspekte der Figurensprache, nämlich für die Fragestellung, wie Aussagen (von Figuren) gleichzeitig Handlungen sein können, so wie das „Ja" des Brautpaars bei einer Hochzeitszeremonie auch tatsächlich die Trauung vollzieht. Es ist auch vor allem dieser Punkt, den Bettina Noak in ihrem Aufsatz zu Joost van den Vondels Tragödie *Lucifer* erläutert. Sie stellt dar, wie der Ausgang der Tragödie von der Tatsache bestimmt wird, dass nur wahrlich Herrschende (in diesem Fall Gott) Sprechakte zu einem gültigen Abschluss bringen können, während der aufständische Erzengel Lucifer nur leere Versprechungen machen kann. Durch die Aspekte der Macht und Gewalt, die über solche Sprechakte transportiert werden, kann der performative Ansatz jedoch nicht ausschließlich als textorientiert charakterisiert werden. Die Analyse der kulturellen Einbettung solcher Sprachhandlungen – etwa in bestimmte kulturelle Rituale oder historische Zusammenhänge – ist integraler Bestandteil performativer Lektüren.

Performativität

Die Tatsache, dass die oben beschriebenen und neben ihnen noch einige andere Methoden wie etwa die psychoanalytische Literaturwissenschaft in der heutigen literaturwissenschaftlichen Praxis nebeneinander stehen, heißt selbstverständlich nicht, dass ihnen keine spezifische historische Entwicklung vorangeht. Wie auch im Übrigen wird für eine detaillierte Darstellung auf die in den Literaturhinweisen empfohlenen Einführungswerke verwiesen. Grob lässt sich allerdings folgende Abfolge skizzieren, die sich an größeren paradigmatischen Verschiebungen in den Geisteswissenschaften orientiert.

historische Entwicklung

Neben der Editionsphilologie und der Gattungstheorie ist es die Hermeneutik, die in der Literaturwissenschaft auf die längste Geschichte zurückblicken kann. Als wissenschaftliche Methode hat sie sich schon am Anfang des 19. Jahrhunderts etabliert. Ihre Wurzeln, die Frage nach der Auslegung von Texten, dem „eigentlichen" Verständnis des Wortsinns, liegen aber bereits in der Antike (Klawitter/Ostheimer 2008: 19). Lange Zeit dominierte ein mehr oder weniger ausgeprägtes hermeneutisches Grundverständnis die Textinterpretation, bis sich ab den 1950er Jahren auch strukturalistische Theorien durchsetzten. Der

Hermeneutik

Strukturalismus

Strukturalismus entwickelte sich ausgehend von den Theorien des Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure (1857-1913), der Sprache als relationales System beschrieb, deren Zeichen ihre Bedeutung nicht aus der Beziehung zu einer außersprachlichen Wirklichkeit schöpfen, sondern vielmehr aus den Beziehungen zu anderen Zeichen: So kann „Dunkelheit" nur in Bezug zu „Helligkeit" verstanden werden. Als *linguistic turn* bewirkten u. a. solche grundlegenden Überlegungen zum Charakter der Sprache große Veränderungen in verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Für die Literaturwissenschaft bedeutete de Saussures strukturalistische Erkenntnis, dass Philologien sich ebenfalls auf die Strukturen und Bezüge *innerhalb* der Texte konzentrierten, und außertextliche Einflüsse wie vor allem den von der Hermeneutik vielbeachteten Autor und seine Intentionen außen vor ließen. Literarische Texte wurden als autonome Einheiten verstanden. Es entstanden weit rezipierte programmatische Texte wie etwa der berühmte Aufsatz von William Wimsatt und Monroe Beardsley zur „Intentional Fallacy" (1946), dem intentionalen Trugschluss. Beardsley und Wimsatt argumentieren, die Absichten des Autors könnten kein Gegenstand literaturwissenschaftlicher Beschäftigung mit Texten (konkret ging es in ihrem Aufsatz um Gedichte) sein, da sie erstens nur Objekt der Spekulation und zweitens ein problematisches ästhetisches Kriterium seien. Methoden wie die Narratologie und strukturalistisch-semiotische Ansätze, aber auch das hier nicht weiter behandelte sogenannte *close-reading* der Schule der New Critics bzw. die werkimmanente Interpretation entspringen im weitesten Sinne dieser paradigmatischen Verschiebung im Denken über Literatur. Sie unterscheiden Oberflächen- und Tiefenstrukturen in den Texten und suchen ihre Bezüge oder Bedeutungszuschreibungen nicht mehr außerhalb.

Linguistic turn

Intentional fallacy

Close-reading

Am Ende der sechziger und während der siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts wurde schließlich eine Vielzahl an weiteren Methoden populär, die teilweise noch bis heute die literaturwissenschaftliche Forschung bestimmen. Viele von ihnen entsprangen einer weiteren Verschiebung in sprachtheoretischen Grundsatzfragen. Der Poststrukturalismus stellte den Anspruch, den Strukturalismus durch eine Radikalisierung seiner eigenen Ansätze abzulösen. Der Kern poststrukturalistischen Denkens ist die von Jacques Derrida (1930-2004) formulierte Auffassung,

Poststrukturalismus

dass Sprache nicht nur nicht über außersprachliche Bezüge zu einer Wirklichkeit erklärt werden kann, sondern dass auch die vom Strukturalismus angenommene Systematik etwa der Bedeutungsherstellung über Gegensatzpaare keine stabilen Bedeutungen hervorbringen kann. Die Bedeutungen – wie von Helligkeit / Dunkelheit – sind in dieser Auffassung immer in Bewegung, entziehen sich dem Zeichen im Moment seiner Benutzung. Die Dekonstruktion als Lektüreverfahren leitete sich direkt aus diesen poststrukturalistischen Theorien ab und sollte deren Grundannahmen am Beispiel von philosophischen und literarischen Texten aufzeigen. Mit dem Nachweis von Widersprüchlichkeiten und Doppeldeutigkeiten kann schließlich auch demonstriert werden, dass selbst gemeinhin als schlüssig und sinnvoll erfahrene Texte keine eindeutigen Botschaften kommunizieren.

Dekonstruktion

Auch der Begriff Intertextualität, den die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Julia Kristeva 1967 prägte, entspringt dem Theoriengebäude von Strukturalismus und Poststrukturalismus. Die fundamentalen Eigenschaften von Sprache schlagen sich nämlich, so die konsequente Weiterentwicklung der Theorien, auch in den Beziehungen verschiedener Texte nieder. Kristeva versteht jeden Text als „Mosaik von Zitaten". Jedes Zeichen eines Textes verweist seinerseits wieder auf das gleiche Zeichen in anderen Textzusammenhängen und verschiebt so kontinuierlich die Bedeutung. Ein Text kann so nie als abgeschlossen begriffen werden. Die Grenzen zwischen einzelnen Texten sind demnach generell nicht mehr definierbar; auch die Unterscheidung von Textgattungen verfällt somit.

Intertextualität

Nicht jede Analyse von Intertextualität allerdings stützt sich auf diese poststrukturalistische Definition des Begriffes. Der Term wurde vielmehr aus dem Begriffsschatz der Poststrukturalisten übernommen und quasi nachträglich in etwas traditionellere, dem Poststrukturalismus vorgängige Auffassungen von Text und Sprache überführt. Deshalb ist es im Rahmen der Intertextualitätsforschung auch möglich, hermeneutisch oder strukturalistisch zu arbeiten: man kann dann die Frage stellen, inwieweit ein Text sich intentional und gezielt auf andere Texte bezieht und nicht nur in seiner Eigenschaft als grundsätzlich über sich hinausverweisende Sprache. Solche Verfahren wiederum wurden nicht erst mit dem Begriff der Intertextualität entwickelt, sondern bauten ihrerseits auf zentralen Aspekten allerdings als veraltet be-

trachteter literaturwissenschaftlicher Methoden wie der Stoffgeschichte oder der Einflussforschung auf.

New Historicism

Auch der New Historicism, der in den frühen 1980er Jahren entwickelt wurde, ist nicht denkbar ohne poststrukturalistische Theorien. Wichtiger Ausgangspunkt war vor allem der Begriff des Diskurses, der von dem französischen Philosophen Michel Foucault geprägt wurde und der theoretisch und historisch zwischen dem Strukturalismus und dem Poststrukturalismus zu situieren ist. Ein Diskurs ist, sehr grob definiert, ein System von institutionalisierten und regelhaften Aussagen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt über einen bestimmten Gegenstand (z.B. der oben bereits herangezogene Begriff „Wahnsinn") getätigt werden. Die Tatsache, dass der New Historicism davon ausgeht, dass diese Diskurse auch in literarischen Texten ihre Spuren hinterlassen, deutet bereits darauf hin, dass sich der Blick der Literaturwissenschaft unter dem Einfluss des Poststrukturalismus von dem autonomen Textverständnis der Strukturalisten weg auch wieder auf den Kontext weiten konnte.

Cultural turn

Eine solcherart aufs Neue veränderte Auffassung von der Funktion van Texten lieferte auch die Basis für den sogenannten *cultural turn* in den Literaturwissenschaften, dem weitgehend auch die Gender Studies und der Postkolonialismus und die Forschung zur Performativität (bzw. die dem *cultural turn* untergeordnete „postkoloniale" und „performative" Wende) zugerechnet werden (siehe hierzu Bachmann-Medik 2007). Im Zuge dieser kulturellen Wende ab den späten 1970er Jahren erfolgte zunächst eine Neudefinition von Kultur als Alltagsphänomen anstatt als normativem und elitärem Begriff, und schließlich erfuhr auch der Textbegriff, wie schon im Rahmen der Entstehung der Idee von Intertextualität angedeutet, eine enorme Erweiterung, bis hin zu dem Verständnis, das Kultur generell – also auch Handlungen, soziale Systeme und Traditionen – eine Art von Text darstellt, der sich zu anderen Texten verhält. Der Textbegriff wird damit auch politisiert: Was Kultur ist, ist politisch (Hörisch 2010: 82). Die ideologie- und machtkritischen Fragestellungen, die vor diesem Hintergrund entstehen, richten sich nicht nur auf Erzeugnisse der literarischen Hochkultur, sondern auch auf populäre Kulturformen aller Disziplinen und machen vergleichende Analysen von Filmen, Popmusik, Werbesujets und Literatur möglich. Durch die

Politisierung

Erweiterung des Textbegriffes verändert sich also auch der Gegenstand der Literaturwissenschaft.

Doch auch für die in diesem kulturwissenschaftlichen Zusammenhang genannten Zugänge gilt, dass sie nicht aus dem Nichts entstanden. So gingen die – Männlichkeit und Weiblichkeit gleichermaßen in den Blick nehmenden – Gender Studies großteils aus der schon früher entwickelten feministischen Literaturwissenschaft und Frauenforschung hervor, die mit den Studien zur Rolle von Schriftstellerinnen und zum Frauenbild in kanonisierten Texten zentrale Bereiche des Forschungsterrains bereits abgesteckt hatten. Diese älteren Herangehensweisen und Theorien unterlagen aber einer so tiefgreifenden Veränderung durch (post-) strukturalistische Theorien, dass sie im Rahmen der kulturellen Wende als „neu" wahrgenommen werden konnten. Ebenfalls dem kulturwissenschaftlichen Zugang verpflichtet sind die Forschungen zum Kulturtransfer, und insofern ist es nicht überraschend, dass die theoretische Ausarbeitung des Konzepts ebenfalls im Zeitfenster der letzten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts situiert werden kann.

feministische Literaturwissenschaft

Kulturtransfer

Die Komplexität des Beziehungsgeflechtes der verschiedenen Methoden kann im Rahmen dieser Einleitung nur in groben Zügen widergegeben werden. Dennoch oder gerade deshalb ist es anzuraten, sich mitten in die literaturwissenschaftliche Praxis zu stürzen, wie sie sich in den folgenden Kapiteln einführend entfaltet. Angewandt auf einen konkreten Text, wird so manche Theorie und abstrakte Formulierung im wahrsten Sinne begreiflich.

Die Erstellung dieses Grundkurses wäre nicht möglich gewesen ohne eine große Zahl von Zuarbeiten, organisatorischen Hilfestellungen, Übersetzungsaufträgen und kritischen Lektüren. Die Herausgeber danken Ute Bratz, Julia Hering, Claudia Kämpe, Sebastian Lenders und Philipp Sebastian Schmidt für ihren Einsatz für die vorliegenden zwei Bände.

Benutzungshinweise

Die unterschiedlichen Kapitel des ersten Bandes dieses Werkes sind im Sinne der Übersichtlichkeit vergleichbar aufgebaut. Zusätzlich wurde mithilfe von Schlagwörtern am Rand danach gestrebt, die Benutzung dieses Werkes so einfach wie möglich zu gestalten. Wird im Hinblick auf zentrale methodische Begriffe

dort auf Überschneidungen mit anderen Kapiteln dieses Bandes hingewiesen, so wird jeweils das Kapitel zuerst genannt, das den betreffenden Begriff einführend definiert.

Aufbau der Kapitel

Die einzelnen Kapitel gliedern sich grundsätzlich in einen einführenden Abschnitt zu den betreffenden literarischen Werken und einem längeren Abschnitt zu den gewählten methodischen Zugängen und deren Anwendung. Im einführenden Abschnitt werden unterschiedliche literaturhistorische Aspekte behandelt. Das heißt, dass das betreffende Werk in der niederländischen Literaturgeschichte verortet wird, oder dass auf die Gattung des Textes oder auf bereits bestehende Interpretationen oder Übersetzungen eingegangen wird. Ebenso werden knappe biographische Informationen zum Autor des literarischen Werkes angeführt, und es wird das Verhältnis des besprochenen Textes zum Gesamtwerk des Autors skizziert. In diesem ersten Teil jedes Kapitels findet sich außerdem eine Zusammenfassung der Handlung des jeweiligen Primärtextes. Anhand eines Schlüsselzitates aus dem betreffenden literarischen Text wird dann zur Darlegung einer literaturwissenschaftlichen Methode übergeleitet. Diese wird beschrieben und danach auf den Text angewandt.

deutsche Übersetzung

Niederländischsprachige Zitate werden in Band I grundsätzlich in deutscher Übersetzung angeführt. Sind die Übersetzungen nicht als eigenständige Publikationen im Literaturverzeichnis aufgelistet, so handelt es sich um Übertragungen des Übersetzers des jeweiligen Buchkapitels.

Literaturempfehlungen

deutschsprachige Einführungen

Einen umfassenden Überblick über die Tätigkeitsfelder der Literaturwissenschaft bietet Thomas Anz (Hg.) *Handbuch Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2007. Insbesondere das im zweiten Band jener Ausgabe enthaltene, von Tilmann Köppe und Simone Winko verfasste Kapitel zu den Theorien und Methoden bietet eine übersichtliche Problematisierung der Begriffe „Methode“ und „Theorie“ in der Philologie. Eine gute Einführung in die Methodologie der Literaturwissenschaft bietet Jost Schneider (Hg.), *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin 2009. Schneiders Bild der Methodenpluriformität und der Geschichte der einzelnen Methoden bilden die Grundlage für diese Einführung in die Methodologie in der niederlandistischen Literaturforschung. Neben

Schneider sind ebenso geeignet für einen vornehmlich systematischen Überblick über die Methodenlandschaft: Vera & Ansgar Nünning, *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*, Stuttgart 2010; Tom Kindt & Tilmann Köppe, *Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader,* Göttingen 2008; Tilmann Köppe & Simone Winko, *Neuere Literaturtheorien,* Stuttgart 2008 und Hans Bertens, *Literary Theory. The Basics,* New York 2008.

allgemeine Nachschlagewerke

Allgemein ist als Nachschlagewerk zu einzelnen Begriffen empfehlenswert: Gerhard Lauer & Christine Ruhrberg, *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2011. Eine disziplinenübergreifende, verständliche und pointierte Zusammenfassung unterschiedlicher geisteswissenschaftlicher Ansätze und Paradigmen für die Einordnung der literaturwissenschaftlichen Methoden in einen breiteren Rahmen wird geleistet von Jochen Hörisch, *Theorienapotheke*, Frankfurt am Main 2010.

anderssprachige Einführungen

Für jene Leser, die der niederländischen Sprache mächtig sind, sind zudem anzuraten: Frans Willem Korsten, *Lessen in Literatuur,* Nijmegen 2002 und Kiene Brillenburg Wurth & Ann Rigney, *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap,* Amsterdam 2006.

Literatur

Anz, Thomas, Hg. *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen.* 3 Bde. Stuttgart: Metzler, 2007.

Baasner, Rainer. *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung.* Berlin: Erich Schmidt, 1996.

Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007.

Hörisch, Jochen. *Theorie-Apotheke. Eine Handreichung zu den humanwissenschaftlichen Theorien der letzten fünfzig Jahre, einschließlich ihrer Risiken und Nebenwirkungen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.

Klawitter, Arne und Michael Ostheimer. *Einführung in die Literaturtheorie. 11 Methoden und ihre Anwendung auf E.A. Poe, Lu Xun und Heiner Müller.* Peking: Foreign Language Teaching and Research Press, 2008.

Köppe, Tilmann und Simone Winko. „Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft". Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 2, Methoden und Theorien. Hg. Thomas Anz. Stuttgart: Metzler, 2007. 285-372.

Nünning, Vera und Ansgar, Hg. *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Stuttgart: Metzler, 2010.

Jost Schneider, Hg. *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin: De Gruyter, 2009.

1 „Was kostete Reynaert schöne Sprache?“: *Van den vos Reynaerde* (12./13. Jh.)

Rita SCHLUSEMANN

Einleitende Bemerkungen: Werk, Autor, Entstehungsraum und -zeit

Max Havelaar
vgl. Kapitel 6

Das mittelniederländische Tierepos *Van den vos Reynaerde* (ca. 1179-1279) gilt nach Multatulis *Max Havelaar* als das wichtigste Werk der niederländischen Literatur: „Der mittelalterliche Reynaert gehört zur Weltliteratur“, so Herman Pleij in seiner Einleitung zu der im Jahre 2008 veröffentlichten Rapversion von Charlie May, „Reynaert de vos ... gerapt“. In seinem *Reinhart Fuchs* von 1834 formulierte bereits Jacob Grimm „Willem ist der größte flämische Dichter“ (Grimm 1834: CXLIX).

erstes volkssprachiges Tierepos

Van den vos Reynaerde ist das erste volkssprachige Tierepos im europäischen Raum und bildet den Ausgangspunkt für die große Zahl an Übersetzungen und Bearbeitungen in viele Sprachen bis heute. Es existieren englische, französische, luxemburgische, japanische, malaysische und viele deutsche Übertragungen, beginnend mit dem Lübecker Druck *Reynke de vos* (1498) über Goethes *Reineke Fuchs* (1794) bis zu modernen deutschen Versionen als Kinderbuch in einer Nacherzählung von Heinrich von Garz und Illustrationen von Lara Hannemann (2008).

Autor

Schon im ersten Vers stellt sich der Autor mit seinem Namen und der Nennung eines anderen – nicht erhaltenen – Werkes vor: „Willem die Madocke maecte“. Am Ende seines Werkes (Vers 3461-3469) präsentiert sich der Dichter noch einmal als Autor „bi Willeme“ in einem Akrostichon (die jeweils ersten Buchstaben eines Verses untereinander gelesen).

„‚**B**i Gode, ic dart hu wel raden.‘
Isingrijn sprac toten beere:
‚**W**at sechdire toe, Brune heere?‘
‚**I**c hebbe liever in de rijsere
Ligghen dan hier in dysere.
Laet ons toten coninc gaen
Ende sinen pays daer ontfaen.‘
Met Fyrapeel datsi ghinghen
Ende maecten pays van allen dinghen.“

(*Van den Vos Reynaerde,* Vers 3461-3469)

‚‚Bei Gott, ich kann Euch das wohl raten.‘
Isengrijn sprach zum Bären:
‚Was sagt Ihr dazu, Herr Bruun?‘
‚Ich liege lieber in Zweigen
als hier im Eisen.
Lasst uns zum König gehen
und dort sein Friedensangebot
annehmen.‘
Mit Firapeel gingen sie
und schlossen zu allem Frieden.‘

(Übers. Gregor Seferens u. Rita Schlusemann)

Über Willem ist jedoch weiter nichts bekannt, außer dass er, aufgrund der sprachlichen Merkmale der Dichtung in den erhaltenen Textzeugen, aus Ostflandern, wahrscheinlich aus der Gegend zwischen Gent und Hulst, stammte.

Überlieferung

Das etwa 3470 Verse umfassende Epos *Van den vos Reynaerde* ist in fünf Handschriften überliefert, wobei zwei den Text vollständig und drei davon jeweils nur zwischen 63 und 369 Verse enthalten.

Münsteraner Handschrift

Die älteste vollständige Handschrift (F) befindet sich seit einem spektakulären Kauf im Jahre 1991 in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster (Ms N.R. 381), nachdem sie vorher im Schloss Dyck bei Neuss in Nordrhein-Westfalen als Besitz der Grafen zu Salm-Reifferscheid aufbewahrt worden war. Die seit 1907 bekannte Handschrift entstand um 1325-1350 in der Gegend von Utrecht und überliefert insgesamt 3393 Verse auf 22 Pergamentblättern. In diesem Codex, in dem auf insgesamt 124 Blättern zwei Texte aufgeschrieben wurden, befindet sich zuerst Jacob van Maerlants Naturenzyklopädie *Der naturen bloeme* („Das Beste aus der Natur“, um 1270). Diese erklärt in knapp 17000 Versen aufgeteilt in 13 Bücher verschiedene Arten von Menschen, Tieren, Pflanzen, Quellen, Steine und Metalle und deren Eigenschaften und stellt den Fuchs mit seinen Listen als das böseste Tier dar (Vers 4550 ff.). Danach folgt die Abschrift des Tierepos *Van den vos Reynaerde* auf den Blättern 102r–123r (d.h.

Comburger Handschrift

von der rechten Seite des 102. Blattes bis zur rechten Seite des 123. Blattes der Handschrift).

Die zweite vollständige Handschrift (A) ist die am längsten bekannte Handschrift, denn sie wurde 1805 von Friedrich David Gräter in der Bibliothek des Comburger Stiftes bei Schwäbisch Hall in Baden-Württemberg gefunden, woraufhin Jacob Grimm und das Holländische Institut für Wissenschaften (Amsterdam) ein großes Interesse an weiteren Informationen zum Inhalt der Handschrift bekundeten. Das Manuskript (heute Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. fol. 22) besteht aus ursprünglich sechs verschiedenen Handschriften, die um 1540 zusammengebunden wurden. Etwa 50 Texte der niederländischen mittelalterlichen Literatur wurden auf insgesamt 346 Pergamentblättern in dem Zeitraum von etwa 1380 bis 1420 aufgezeichnet. Viele von diesen Werken, wie die *Rijmkroniek van Vlaanderen* („Reimchronik von Flandern“, über die Geschichte Flanderns von 792 bis 1404) sind nur aus dieser Handschrift bekannt, so dass der Codex analog zum berühmtesten niederländischen Gemälde von Rembrandt auch als „Nachtwache“ der niederländischen Literatur bezeichnet wird. *Van den vos Reynaerde* gehört zum vierten Teil der Sammelhandschrift und umfasst auf den Blättern 192v–213r insgesamt 3469 Verse, die auch das bereits genannte Akrostichon überliefern. Diese Handschrift wird meistens als Basis für eine Edition des Textes gewählt (Bouwman / Besamusca 2009), da sie in Ostflandern in oder um Gent entstand und somit den Text in einer Sprache bietet, welche erstens der ursprünglichen Sprache nahe kommt und zweitens etwa 70 Verse mehr als die Münsteraner Handschrift überliefert.

älteste Handschrift

Von der ältesten Handschrift (G; Rotterdam, Gemeentebibliotheek, 96 B 5) sind zwei Streifen Pergamentdoppelblätter mit 63 Versen erhalten. Die Handschrift stammt aus der Zeit zwischen 1260 und 1280 und wurde in einem niederrheinischen Dialekt aus der Gegend von Kleve und Geldern aufgeschrieben. Ein Antiquar aus Leiden hat die schmalen Pergamentstreifen 1933 dem Bibliothekar der Gemeindebibliothek Rotterdam Willem de Vreese angeboten, der sie daraufhin erwarb.

Die zweitälteste Handschrift (E; Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, 3321; zwischen 1275 und 1300) aus dem limburgischen Sprachraum wurde 1889 gefunden und enthält auf einem Doppelblatt 287 Verse.

Seit 1971 ist die fünfte Handschrift bekannt (J; Brussel, Koninklijke Bibliotheek, IV 774), die zwischen 1400 und 1425 ebenfalls in Ostflandern entstand und auf sechs abgeschnittenen Blättern 369 Verse von *Van den vos Reynaerde* überliefert.

Obwohl es nur fünf volksprachige Handschriften des *Van den vos Reynaerde* gibt, muss die Geschichte über die Erlebnisse des Fuchses sehr populär gewesen sein, denn bereits zwischen 1272 und 1279 übersetzte Balduinus Iuvenis, so die eigene Bezeichnung, das Werk ins Lateinische und widmete es Jan von Flandern (1250-1291), dem Sohn des flämischen Grafen Gwijde von Dampierre.

Bearbeitungen

Zwischen 1370 und 1470 animierte *Van den vos Reynaerde* einen Dichter zu einer Bearbeitung des Werkes. Dieser Autor übernahm *Van den vos Reynaerde* weitgehend, aber er schrieb das Ende neu und dichtete eine zweite ungefähr ebenso lange Erzählung hinzu, denn Reynaert flüchtet nun nicht mit seiner Familie, sondern bleibt in seinem Bau Malpertuus. Diese neue Geschichte mit dem Titel *Reynaerts historie* endet mit einem Zweikampf, den Reynaert gegen den Wolf Isegrim bestreitet. Zwischen 1487 und 1490 druckte Gheraert Leeu in Gouda die Geschichte, teilte sie in Kapitel ein und illustrierte sie mit Holzschnitten. Auch diente eine Versversion als Basis für eine Prosafassung *Die historie van Reynaert die vos*, die bereits 1479 bei Gheraert Leeu in Gouda erschien (Nachdruck Delft 1485) und für den niederdeutschen Lübecker Druck *Reynke de vos*. Sie eroberte von da aus über Gottsched und Goethe alle Sprachen der Welt (siehe den Abschnitt zur Rezeption).

Inhalt

Den Inhalt von *Van den vos Reynaerde* kann man in sechs große Abschnitte einteilen: 1. Prolog (Vers 1-40, siehe Textausschnitt 1); 2. Hoftag (Vers 41-496); 3. Vorladungen: Bruun, Tibeert, Grimbaert (Vers 497-1751); 4. Verurteilung und Versöhnung (Vers 1752-2795); 5. Rache und Flucht (Vers 2796-3329); 6. Versöhnung (Vers 3330-3469).

Prolog

1. In seinem Prolog stellt der Dichter sich zunächst selbst als Verfasser des „Madoc“ vor (Vers 1) und sagt, dass er darüber verärgert war, dass die Geschichten über Reynaert nicht

vollendet worden waren. Er habe sich auf die Suche begeben und nach einer französischen Quelle sein Werk in der Volkssprache begonnen (Vers 1-10). Im zweiten Teil des Prologs bittet er die Rezipienten seine Worte unverändert zu lassen, denn oftmals würden sie dem eigenwilligen Raben ähneln und den Text eher verschlimmern als verbessern (Vers 11-24). Er habe den Text auf Bitten einer höfischen Dame verfasst, so der Beginn des dritten Teils des Prologs, und er wünscht sich vor allem Rezipienten, die ehrenhaft und höfisch leben, auch wenn sie arm oder reich seien (Vers 25-40).

Natureingang

2. Die eigentliche Erzählung beginnt mit einem Natureingang, denn der Hoftag, an dem sich das ganze Geschehen abspielt und zu dem der Löwe König Nobel eingeladen hat, findet zu Pfingsten statt, so dass alles grünt und blüht. Alle Tiere außer dem Fuchs, so wird betont, folgen der Einladung zum Hoftag, der auch als Gerichtsverhandlung fungiert und so auch ermöglicht, Klagen vorzutragen. Als erster Kläger tritt der Wolf Isengrijn auf, der den Fuchs des Vergehens an seiner Familie beschuldigt. Dieser habe seine Frau vergewaltigt und seine Kinder beschmutzt (Vers 41-97). Der Klage des Hundes Cortois, der Fuchs habe seine Wurst gestohlen, widerspricht der Kater Tibeert, da es verjährt sei und die Wurst ihm gehört habe. Darauf folgt die Klage des Bibers Pancer, der den Fuchs der versuchten Vergewaltigung am Hasen Cuwaert bezichtigt. Als der Wolf Isengrijn daraufhin für die Todesstrafe plädiert, verteidigt der Dachs Grimbaert den Fuchs, indem er sagt, dass die Wölfin bereits seit mehr als sieben Jahren dem Fuchs treu sei (Vers 98-282).
   Während der Verteidigungsrede Grimbaerts kommt der Hahn Cantecleer mit seiner aufgebahrten toten Ehefrau Coppe in die Versammlung, um die gemeine Hinterlist vorzutragen, mit der Reynaert sich, als Heremit verkleidet und mit einem vermeintlichen Schreiben des Königs, das Vertrauen der Hühner erschlichen habe. So seien von seinen 15 Kindern nur noch vier übrig geblieben. Für Coppe wird eine Totenmesse gefeiert (Vers 283-465). Nach einer Versammlung über die weitere Vorgehensweise wird beschlossen, den Fuchs vor Gericht vorzuladen (Vers 466-496).

Vorladungen des Fuchses

3. Die drei Vorladungen des Fuchses durch den Bären Bruun, den Kater Tibeert und den Dachs Grimbaert werden ausführ-

lich erzählt. Vor allem die beiden ersten Vorladungen laufen nach einem vergleichbaren Schema ab. Der Bär begibt sich auf mühseligem Weg zum Fuchsbau, wird dort freundlich begrüßt und nebenbei verführt, indem er dem Versprechen des Fuchses glaubt, beim Bauern sei so viel Honig wie er fressen könne. Durch seine Gier steckt der Bär seinen Kopf in einen gespaltenen und mit Keilen versehenen Baumstamm, so dass der Bär sich leichtfertig fangen lässt und der Fuchs, nachdem der Bär gefunden und geschlagen wurde, schadenfroh davonlaufen kann (Vers 497-960; vor allem Vers 547-646, siehe Textausschnitt 2).

Ähnlich ergeht es dem Kater, der auf der Suche nach den versprochenen Mäusen in der Scheune des Pastors in eine Falle springt. Dort wird er vom Pastor selbst, dessen Frau Julocke, dessen Sohn Martinet und weiteren Bewohnern des Hauses und Nachbarn so zugerichtet, dass nur noch ein Biss zwischen die Beine des unbekleideten Pastors, wodurch dieser einen Hoden verliert, Rettung bringt. Die aufgebrachte Menge und vor allem die Frau des Pastors widmen sich nur noch dieser Wunde und lassen den Kater entkommen. Bei der dritten und – vor einer Erklärung als vogelfrei – letztmöglichen Vorladung gelingt es dem Dachs Grimbaert, den Fuchs zum Hof zu bringen (Vers 1043-1402, vor allem Vers 1071-1299, siehe Textausschnitt 3).

Reynaerts Beichte

4. Nachdem Reynaert am Hof angekommen ist, wird er vor Gericht zum Tode verurteilt, und seine stärksten Widersacher, der Bär, der Kater und der Wolf, bereiten den Galgen vor. Unter dem Galgen stehend darf Reynaert noch beichten. In dieser Beichte erwähnt er ein geplantes Mordkomplott am König und beiläufig einen diesen Komplott finanzierenden Schatz, der die Neugier des Königspaares weckt. Um seinen Worten mehr Glaubwürdigkeit zu verleihen, bezieht Reynaert in seiner Aussage auch seinen eigenen Vater und den Dachs in die Verschwörung mit ein. Von seiner Frau habe er erfahren, dass sich der von seinem Vater versteckte Schatz in einer Erdhöhle befunden habe, er habe diesen ausgegraben und somit den Mordanschlag vereitelt. Nachdem Reynaert versprochen hat, dem König das Versteck zu zeigen, lässt dieser Reynaert frei (siehe Textausschnitte 5, Vers 2135-2178 und 6, Vers 2491-2537), damit Letzterer sich, ausgestattet mit einem Stock und

einer Pilgertasche, in Begleitung des Hasen Cuwaert und des Schafbocks Bellijn auf eine Pilgerreise ins Heilige Land begeben kann.

5. Reynaert führt seine beiden Begleiter nicht ins Heilige Land, sondern zu seinem Fuchsbau, in welchem er, so sein Vorwand, zusammen mit dem Hasen von seiner Familie Abschied nehmen möchte. In dem Bau angekommen bietet er seiner Familie den Hasen als gute Mahlzeit an. Der draußen wartende Schafbock wird misstrauisch, aber Reynaert überredet ihn, sich allein zurück zum Hof zu begeben, denn er habe Briefe geschrieben, die dem König gebracht werden müssten. Wenn Bellijn sich als Autor der Briefe ausgebe, würde der König ihm dafür Dank abstatten. Begeistert macht sich der Bock mit Reynaerts Pilgertasche, in welcher sich die Briefe vermeintlich befinden – in Wirklichkeit steckt darin der Hasenkopf –, auf den Weg.

die größte List

6. Am Hof angekommen, präsentiert der Bock stolz „seine“ Briefe, doch beim Öffnen der Tasche kommt der Betrug ans Tageslicht (siehe Textausschnitt 6, Vers 3374-3469). Der König stößt ein schreckliches Gebrüll aus, der Leopard Firapeel maßregelt ihn. Auf Vorschlag Firapeels werden als Sühne das Fuchsgeschlecht und auch die Schafe an die Bären und Wölfe ausgeliefert, welche das Angebot gern annehmen.

Literarische Tradition

Unser Wissen über die mittelalterliche Tiererzählung gründet sich beinahe ausschließlich auf die schriftlich überlieferten lateinischen und später volkssprachigen Schriften, denn über die mündliche Tradition, die es sicher gegeben hat, ist wenig bekannt (siehe zu diesem und zum Folgenden ausführlicher Bouwman / Besamusca 2009: 9-13). Über die Frage des Ursprungs der westeuropäischen Tierepik wurde viel diskutiert. Mittelalterliche Autoren, so auch die Dichter der Tiererzählungen, greifen häufig auf bereits existierende Geschichten zurück und adaptieren diese.

Ursprünge der Tierepik

Im 19. Jahrhundert suchen die sogenannten „Folkloristen“ die Antwort auf die Frage nach dem Ursprung in der Volksdichtung. Jacob Grimm betrachtete die Dichtung als eine bei den Germanen zirkulierende bekannte Tiersage, die unabhängig von den klassischen Fabeln entstanden war. Leopold Sudre ging von einer Exis-

tenz mittelalterlicher Tiermärchen aus dem oralen Milieu als Basis für die Tierepik aus. Auf der anderen Seite befürworten die sogenannten „Äsopisten" die niedergeschriebenen lateinischen und volkssprachigen Werke aus dem 12. und 13. Jahrhundert als direkte Quellen für die volkssprachige mittelalterliche Epik.

Im Zusammenhang mit der literarischen Tradition, zu der *Van den vos Reynaerde* gehört, ohne dass *Van den vos Reynaerde* direkt oder indirekt darauf zurückgehen muss und auch wenn Willem die Fabel in ihrer originalen Form wahrscheinlich nicht kannte, muss die Äsopische Fabel vom kranken Löwen aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. genannt werden. Diese Fabel erzählt von einem Löwen, der krank in seiner Höhle liegt. Alle Tiere außer dem Fuchs besuchen den König. Der Wolf schwärzt den Fuchs an, indem er behauptet, der Fuchs würde den Löwen verachten und daher nicht kommen. Als in dem Moment der Fuchs erscheint, schlägt er dem König eine Medizin vor, die er als Heilmittel gefunden habe: man müsse einem Wolf das Fell abziehen und mit diesem noch warmen Fell den Bauch und die Rippen des Löwen einwickeln. Man führt diesen Vorschlag durch, so dass der Fuchs erfreut reagiert mit: „wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein".

Äsopische Fabel

Die älteste Version eines europäischen Tierepos mit dem Titel *Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam* aus der Mitte des 11. Jahrhunderts ist eine Rahmenerzählung. Eine darin enthaltene Binnenerzählung berichtet von einem Hoftag, der stattfindet, weil der Löwe erkrankt ist. Zugleich wird die Feindschaft zwischen Wolf und Fuchs erklärt: Als der Löwe krank ist, schlägt der Wolf vor, den Fuchs zu erhängen, weil er nicht erschienen ist, um dem Löwen zu helfen. Als der Fuchs doch noch erscheint, sieht er in der Haut des Wolfes, die dem Löwen als Decke dienen soll, die beste Medizin, die auch schließlich wirkt. Der Löwe wird wieder gesund.

In der westeuropäischen Tradition wurde die Geschichte nach und nach immer mehr verändert, vor allem in der Hinsicht, dass die Zusammenkunft der Tiere nicht mehr durch Besuch des kranken Löwen motiviert, sondern in eine Geschichte von der Einladung zum Hoftag abgelöst wird. Im lateinischen Tierepos *Ysengrimus*, das ca. 1148-1149 in Gent entstand und in etwa 6600 Versen verschiedene Episoden erzählt, umfasst diese Handlung

Ysengrimus

etwa 1200 Verse (Buch III). Auch hier wird der Wolf gehäutet, er überlebt aber und verlässt den Hof.

Roman de Renart

Im französischen Sprachraum schuf Pierre de St. Cloud um 1175 die älteste Branche (= Erzählung) des sogenannten *Roman de Renart*. Damit ist kein einzelner Roman gemeint, sondern eine Sammlung von Geschichten. Die Bezeichnung fußt ursprünglich darauf, dass *Roman* die Sprache, das Französische, andeutet, in der Geschichten über den Fuchs erzählt werden. Insgesamt werden 18 verschiedene „Renart-Branches“ unterschieden, von denen Branche I, welche in etwa 1620 Versen ein Gerichtsverfahren erzählt, auch *Le plaid* (oder *Le jugement*, das Urteil) genannt wird. Zwischen 1175 und 1205 wurden noch 17 andere Branches gedichtet, die nach und nach in Sammelhandschriften zusammengetragen wurden und in insgesamt 14 Handschriften erhalten sind. Diese Branches behandeln den Konflikt zwischen dem Fuchs Renart und seinem Widersacher, dem Wolf Ysengrijn.

In *Le plaid* klagen Ysengrin und der Hahn Chantecler den Fuchs Renart an, woraufhin er dreimal vorgeladen wird. Renart bittet um Gnade und verspricht, sein Leben zu ändern, sich zu bessern und ins Heilige Land zu reisen. König Noble spricht ihn frei, aber Renart hintergeht den König, denn er misshandelt den Hasen Coart und verspottet den König. Alle Mitglieder der Hofgesellschaft verfolgen den Fuchs, der in letzter Sekunde in seine Burg Maupertuis flüchten kann.

Die Erzählungen um den Löwen, den Fuchs und den Wolf entwickeln sich somit von einer kurzen Erzählung über die Vorfälle anlässlich der Erkrankung des Löwen zu einer strukturierten Erzählung von einem Gerichtsverfahren mit Anklage, Vorladung, Verurteilung, Begnadigung, erneutem Vergehen Renarts und Flucht.

Komposition

In *Van den vos Reynaerde* erreicht die Entwicklung hinsichtlich der Komposition einen Höhepunkt. *Van den vos Reynaerde* ist eine Bearbeitung von Branche I. Der Dichter Willem hat bis zu dem Zeitpunkt, als der Fuchs am Hof ankommt, die Geschichte der Branche zum großen Teil beibehalten. Er gestaltet jedoch den kausalen Zusammenhang der Handlung überzeugender und baut neue Erzählelemente ein (Goossens 2008: 190). Den zweiten Teil seines Werkes gestaltet er mit etwa 1600 Versen wesentlich länger als die Branche (etwa 300 Verse), wo das Ende mit der Flucht des Fuchses in wenig motivierter Form abschließt.

Forschungsstand

Bei der Forschungslage zu *Van den vos Reynaerde* ist wie bei allen mittelalterlichen Werken zwischen dem aktuellen Stand der Editionsgeschichte und dem der Sekundärliteratur zu unterscheiden.

Original und Abschriften

Das Original von *Van den vos Reynaerde*, das der Dichter Willem komponiert hat, ist nicht erhalten. Die Geschichte ist uns nur in späteren Abschriften bekannt, wobei nur zwei den Text vollständig überliefern. Diese weisen Unterschiede auf, was sich schon allein im Umfang zeigt: Die Zahl der Verse beträgt in der Münsteraner Handschrift 3393 und in der Comburger Handschrift 3469.

Möglichkeiten der Edition

Bei der Frage, wie man einen Text herausgibt, gibt es grundsätzlich drei Möglichkeiten. Bei einer fotographischen Reproduktion spricht man von einer Faksimile-Edition, die von beiden vollständigen Handschriften angefertigt wurde. In einer diplomatischen Edition werden die Texte den Buchstaben entsprechend abgeschrieben und herausgegeben. Die für *Van den vos Reynaerde* am meisten genutzte Möglichkeit ist die kritische Edition, die bei der Transkription eine Verbesserung von Fehlern und eine Normalisierung der Rechtschreibung und eine Anpassung der Zeichensetzung an die Konventionen ermöglicht (Übersicht Bouwman / Besamusca 2009: 273-274).

Oftmals ist jedoch nicht eindeutig festzustellen, ob es sich bei Unterschieden zwischen verschiedenen Textzeugen um Fehler in der einen oder der anderen Handschrift handelt. So kommen in der Münsteraner Handschrift 76 Verse weniger vor, aber an vielen Stellen ist nicht zu entscheiden, ob hier der Text gekürzt wurde oder ob der Text der Comburger Handschrift erweitert wurde.

Quellenforschung durch J. Grimm

Im 19. Jahrhundert beginnt die wissenschaftliche Erforschung des *Van den vos Reynaerde* durch Jacob Grimm. Er begibt sich auf die Suche nach Volksgeschichten im germanischen Raum und wendet sich vor allem an seine Kollegen in den Niederlanden und Belgien, um Informationen über mögliche niederländische Quellen der ihm bekannten gedruckten niederländischen Prosaversion aus dem 15. Jahrhundert zu erhalten, da in dieser noch viele Reimreste zu erkennen seien.

systematische Interpretation

Der erste, der eine systematische Interpretation des *Van den vos Reynaerde* als literarischen Text vorlegte, war G.H. Arendt

mit seiner Studie zur Raum- und Liststruktur des Textes (1965). Der vermeintlich geordneten Hofwelt werde die füchsische Wildnis gegenübergestellt. Da die Tiere am Hof des Herrschers vorgeben besser zu sein als sie in Wirklichkeit sind, werden sie nach Arendt entlarvt und bestraft. Arendt betrachtet den Fuchs Reynaert als grundsätzlich positive Figur, die in der Lage sei, diese Welt des Scheins als Betrug zu demaskieren.

Während Arendt deduktiv ausgehend von der Makrostruktur des Textes die einzelnen Aspekte beleuchtet, bietet Lulofs mit seiner Studie von 1975 und seiner Edition mit ausführlichem Stellenkommentar (1983) eine induktive Herangehensweise, die alle Details des Textes in seinem kulturgeschichtlichen Zusammenhang betrachtet und von dort aus die juristische Unschuld des Fuchses hervorhebt, auch wenn dieser moralisch schuldig sei.

Ebenfalls 1983 erschien Van Oostroms Beitrag mit einem Plädoyer für ein bürgerliches Publikum des ursprünglichen Textes, einhergehend mit einer grundsätzlich negativen Sichtweise des Fuchses als „fel“ und „scalc“ (jeweils in der Bedeutung „böse“). Sowohl der Erzähler als auch andere Tiere verwenden sehr häufig diese Bezeichnungen für den Fuchs, in Übereinstimmung mit der Darstellung Reynaerts in anderen mittelniederländischen Werken wie z.B. *Der naturen bloeme* von Jacob van Maerlant.

Vergleich mit dem Quelltext

Einen weiteren wichtigen Meilenstein der Erforschung liefert Bouwman in seiner Dissertation, die zum ersten Mal *Van den vos Reynaerde* ausführlich mit seiner Quelle, dem *Roman de Renart*, vergleicht (1991). Nach Bouwman zeugen die wichtigsten Änderungen von einer Vermehrung der juristischen Details, die mit einer Darstellung des höfischen Herrschers und seines Verhaltens als unrechtmäßig handelndem Richter einhergehen. Eine Intensivierung der Listen, die auch für das Publikum durch Erzählerkommentare als solche erkennbar sind, korrespondiert mit einer Präsentation der Diskrepanz zwischen Rhetorik und Wirklichkeit. Die Klugheit der Listen könne bewundert werden, ohne dass dieses eine moralische Verurteilung des Fuchses ausschließe.

Van Daele untersucht in seiner Dissertation (1994) ausführlich den Raum und die Namengebung in *Van den vos Reynaerde* und stellt die Konfrontation zwischen dem Hof und dem Fuchsbau als wichtigstes Strukturelement heraus. Dadurch, dass der Fuchs an den Hof komme und die Initiative ergreife, würde der Hof unhöfisch (Van Daele 1994: 532). Die Versöhnung am Ende

sei als eine Welt des schönen Scheins eine zynische Umkehrung der Realität, denn der Frieden des Leopards Firapeel verhüte nur den völligen Untergang.

Der Mediävist Jo Reynaert arbeitet das Superioritätsgefühl der Menschen als mögliche Quelle einer Freude an den Schwächen der Tiere heraus und begründet somit den seit Jahrhunderten währenden Erfolg des Tierepos (1996). Paul Wackers verknüpft zehn Jahre danach den negativen Charakter der Fuchsgestalt mit dem Spaß, den die Rezipienten bei der Lektüre oder bei der auditiven Rezeption des Werks empfinden. Die Handlungen, so Wackers, führen fiktionale Tiere durch, wodurch eine Distanz zur Realität und bei den Rezipienten ein Gefühl der Überlegenheit entsteht. Dadurch sei die komische Wirkung überhaupt erst möglich.

neue niederl. Übersetzungen

In den letzten Jahren erschienen neue niederl. Übersetzungen des *Van den vos Reynaerde*: *Reinaert de Vos* (Übersetzung von Karel Eykman, Amsterdam 2008) und Willem, *Reynaert de vos* (Übersetzung von Ard Posthuma, Amsterdam 2008). Eine kürzende Rapversion führte Charlie May, *Reinaert de vos ... gerapt*, Haarlem 2008, bis 2010 in über 200 Vorstellungen zusammen mit dem Musiktheater „Zuvuya“ auf.

Rezeption im deutschen Sprachraum

Hinsichtlich der Rezeption im deutschen Sprachraum sind zwei Stränge zu unterscheiden: zum einen die direkten Übersetzungen und Bearbeitungen von *Van den vos Reynaerde* ins Deutsche; zum zweiten – und dieser Strang ist wesentlich größer und intensiver – Hunderte von Übersetzungen und Bearbeitungen über die Nachfolgedichtungen *Reynaerts historie*, *Reynke de vos* und Goethes darauf fußendes Epos *Reineke Fuchs*.

Insgesamt vier Mal ist *Van den vos Reynaerde* bisher ins Deutsche übersetzt worden. In *Reinhart Fuchs. Aus dem Mittelniederländischen zum Erstenmal in das Hochdeutsche übersetzt von August Friedrich Hermann Geyder*, Breslau 1844: 1-93, bietet Geyder eine Übersetzung des *Van den vos Reynaerde* in reimenden Verspaaren, gefolgt von einer Übersetzung des zweiten Teils von *Reynaerts historie*. 1982 erschien in Prosa eine zweite deutsche Übersetzung parallel zum mittelniederländischen Text: *Van den vos Reynaerde. Mittelniederländischer Text und deutsche*

Übertragung, von A. Berteloot und H. L. Worm, Marburg 1982. Zehn Jahre später übersetzte Jan Willem Kloos den mittelniederländischen Text in vierhebiger und gereimter Form: *Van den vos Reynaerde (mnl./nhd.),* Amiens 1992. Philipp Poeth besorgte 2005 eine neue deutsche Reimübersetzung mit dem Titel *Von dem Fuchs Reinart: deutsche Reimfassung der Dichtung „Van den vos Reynaerde“ (= Reinaert I) aus dem 13. Jahrhundert von „Willem, der den Madock machte“*, Münster 2005.

Reynaerts historie

Die Nachfolgedichtung *Reynaerts historie* (siehe oben) wurde noch im 15. Jahrhundert ins Mittelniederdeutsche übersetzt. 1498 erschien in Lübeck bei der Druckerei mit den drei Mohnköpfen nach eine heute nur in wenigen Fragmenten erhaltene niederländische Druckfassung von *Reynaerts historie*, die den Erzähltext in Kapitel einteilte und illustrierte, eine niederdeutsche Versversion unter dem Titel *Reynke de vos* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 32.14 Poet). Auch im niederdeutschen Druck ist der Text mit zahlreichen Holzschnitten illustriert und in Kapitel eingeteilt worden, aber er erhält zusätzlich noch einen Prolog und eine Aufteilung in vier Bücher mit insgesamt 75 Kapiteln. Auf den Lübecker *Reynke de vos* gehen zwischen 1517 und 1660 zwölf erhaltene niederdeutsche Drucke zurück, von denen der 1539 in Rostock erschienene Druck protestantisch umgearbeitet wurde. Auf diesem wiederum fußt eine hochdeutsche, stark kürzende Bearbeitung, die 1544 in Frankfurt erschien und von welcher bis 1617 bereits 21 weitere Auflagen gedruckt wurden.

Im 18. Jahrhundert begann die *Reynaert*-Philologie mit einer Ausgabe des Lübecker *Reynke de vos* von 1498, die Friedrich August Hackmann besorgte (1711). Den *Reynke de vos* und die Rostocker protestantische Glosse übersetzte vier Jahrzehnte später Johann Christoph Gottsched ins Hochdeutsche: *Heinrichs von Alkmar Reineke der Fuchs: nach d. Ausg. von 1498 ins Hochdeutsche übersetzt und mit einer Abhandlung von dem Urheber, wahren Alter und grossen Werthe dieses Gedichtes versichert von Johann Christoph Gottscheden,* Leipzig und Amsterdam 1752. Gottscheds Version regte, zusammen mit einer niederländischen Prosaversion aus dem 15. Jahrhundert, Goethe zu seiner Bearbeitung des Werkes in Hexametern an. Ein Exemplar der Übersetzung Gottscheds stand Goethe in der Bibliothek in Weimar zur Verfügung, wo er es vom 30. März 1791 bis zum 25. Januar 1798

Goethe

auslieh. Goethe hatte offensichtlich bereits spätestens 1765 den Reynaert-Stoff kennengelernt: „Reinecke der Fuchs. Ha! Ha!“ (in einem Brief an seine Schwester Cornelia vom 12.–13. Oktober 1765). In Goethes Hausbibliothek standen ihm auch Hackmanns Ausgabe von 1711 und die niederländische Prosaversion *Die historie van reynaert die vos* in Ludwig Suhls Ausgabe der Delfter Inkunabel von 1485 zur Verfügung (1783).

Durch Goethes *Reineke Fuchs* und die vielen Übersetzungen und Bearbeitungen ist *Van den vos Reynaerde* die Quelle für den europäischen Erfolg der Reineke-Fuchs-Geschichte bis heute und auf diese Weise das bekannteste und am meisten verbreitete Werk der niederländischen Literatur.

„Wat coste Reynaert scone tale?“ Das Äußere und das Innere

„Wat coste Reynaert scone tale? Al seghet sine tonghe wale, Sine herte die es binnen fel!“	‚Was kostete Reynaert schöne Sprache? Auch wenn seine Zunge schön redet, sein Herz, das ist von innen böse!‘
(*Van den vos Reynaerde*, Vers 1075-1077)	(Übers. Gregor Seferens u. Rita Schlusemann)

Raummodell von J. Lotman vgl. Kapitel 5

Vor dem Hintergrund des Raummodells von J. Lotman, das die Welt des literarischen Textes als „sekundäres modellbildendes System“ (Lotman 1972: 22) begreift, wird aufgezeigt, dass in *Van den vos Reynaerde* topologische Strukturen und dialogische Interaktion miteinander in Beziehung gesetzt werden. Die moralische Verwerflichkeit und zugleich imponierende Sprachgewalt füchsischen Handelns, die auf den Kernraum der Gesellschaft zugreift, demaskiert letztendlich die vermeintliche Integrität der Herrscher und deren Vertreter.

Gegensatzpaare vgl. Kapitel 12, 10 u. 7

Oben und unten, rechts und links, außen und innen, sind räumliche Gegensatzpaare, die in *Van den vos Reynaerde* eine äußerst wichtige Rolle spielen. Für die Analyse räumlicher Strukturen in einem Erzählwerk erweist sich das strukturalistisch-semiotische Raummodell von Jurij M. Lotman, dem estnischen Literatur- und Kulturwissenschaftler und Begründer der Tartuer-Moskauer Schule der Semiotik in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, bis heute als richtungweisend. Während die

Theorien der Erzählliteratur sich vorwiegend mit der Zeit als wichtigstem strukturellen Element eines Textes beschäftigten, entwickelt Lotman eine Theorie über die Relationen zwischen den nicht-räumlichen semantischen Bedeutungen und den räumlichen Strukturen eines literarischen Textes.

Nach Lotman sind „die allgemeinsten sozialen, religiösen, politischen und moralischen Modelle der Welt, mit Hilfe derer der Mensch in den verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte das ihn umgebende Leben begreift, [sind] stets mit räumlichen Charakteristika versehen“ (Lotman 1972: 313). Die räumliche Modellierung der erzählten Welt eines Textes entspreche als Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt. Die Sprache der künstlerischen Werke fasst er, im Gegensatz zum primären modellbildenden System der natürlichen Sprache, als ein „sekundäres modellbildendes System“ auf (Lotman 1972: 22). Der Literatur wird ein eigenständiges Zeichensystem zugesprochen, und die Sprache eines künstlerischen Textes entspricht einem bestimmten künstlerischen Modell der Welt (Lotman 1972: 35).

Kultursemiotik

Indem Lotman somit in seiner Kultursemiotik die Strukturen sprachlicher und nicht-sprachlicher Zeichen mit der Kultur verbindet, gehören jedes Detail und der künstlerische Text als ganzer zu verschiedenen Relationssystemen und erhalten dadurch gleichzeitig mehr als eine Bedeutung (Lotman 1972: 105). Dabei sind drei Ebenen der semiotischen Struktur zu unterscheiden, 1. die topologische Ebene der Oppositionen in der erzählten Welt: hoch – niedrig; rechts – links; nah – fern; offen – geschlossen (Lotman 1972: 312); 2. die semantische Aufladung dieser Gegensätze durch Wertungen wie gut – böse; eigen – fremd; wertvoll – wertlos; 3. die topologisch-semantische Ordnung wird in der fiktionalen Welt des Textes mit topographischen Oppositionen veranschaulicht: Hof – Wildnis; gerade Wege – krumme Pfade.

Grenzüberschreitung und narrative Dynamik

In seiner semiotischen Analyse geht Lotman von einem binären Oppositionsmodell aus, bei dem abstrakte Teilräume durch eine normal unüberschreitbare Grenze prinzipiell voneinander getrennt sind (Lotman 1972: 327). Indem ein Held die Grenze zwischen diesen disjunkten Teilräumen durchdringt und von einem Teilraum in den anderen gelangt, entfaltet der Text eine narrative Dynamik. Wenn der Handlungsträger in das Gegenfeld eintritt, entsteht ein Sujet, und ein Text, der eine solche Dynamisierung aufweist, heißt nach Lotman sujethaft oder ereignishaft,

d.h. der Text bekräftigt die Möglichkeit der Verletzbarkeit von Grenzen (Lotman 1972: 338). Eine Figur, die eine solche Grenze überschreitet, bezeichnet Lotman als bewegliche Figur. Wenn ein Text die Unerschütterlichkeit der Grenzen bestätigt und verfestigt, nennt Lotman ihn sujetlos oder ereignislos.

Sujet und Ereignis

Für ein Sujet sind nach Lotman dementsprechend drei Elemente zwingend notwendig: 1. ein bestimmtes semantisches Feld, das in zwei disjunkte Teilräume aufgespalten ist; 2. eine normalerweise unüberschreitbare Grenze zwischen diesen Räumen, die im vorliegenden Fall überschritten wird; 3. ein Handlungsträger, der diese Grenze überschreitet (Lotman 1972: 341).

Kritik am Modell

Lotmans Raumsemantik wurde im Besonderen seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund poststrukturalistischer und postkolonialer Theorien und deren Betonung der Zwischenräumlichkeit als begrenzt tauglich betrachtet. Vor allem die Aufteilung des strukturalistisch geprägten Handlungsschemas in zwei binäre Teilräume wurde als wenig passend für komplexe Raumordnungen betrachtet. Darüber hinaus wurde als Weiterentwicklung der Theorie Lotmans in narratologischen Überlegungen der neueren Zeit eine skalierbare Gradierung der Ereignishaftigkeit vorgeschlagen, abhängig von der Relevanz, der Imprädiktabilität, der Konsekutivität, Irreversibilität und der Non-Iterativität. Auch wurde eine Sujet-Raumstruktur als Kennzeichen eines bedeutungshaltigen narrativen Textes als nicht unbedingt notwendig erachtet, d.h. narrative Texte könnten auch bedeutungshaltig sein ohne eine topologische Struktur. Dennoch bietet Lotmans Ansatz für ältere wie moderne erzählende Texte bis heute in der Literaturwissenschaft ein klares und auf viele Texte anwendbares Modell wissenschaftlicher Erzähltextanalyse.

Performativität vgl. Kapitel 4

Zusammen mit einer Untersuchung der raumsemantischen Ordnung in *Van den vos Reynaerde* soll der kultursemiotische Ansatz auf die sprachliche Welt, wie sie in den verbalen Duellen zwischen den Gegnern Bruun und Reynaert, Tibeert und Reynaert sowie König Nobel und Reynaert zutage tritt, angewandt werden. Wenn der Sprache eine Handlungsmacht zugesprochen wird, bei der zwischen gelingenden Performationen, die Wirkung nach sich ziehen, und misslingenden Performationen ohne Wirkung unterschieden werden, ist die Sprache besonders gelingend, welche die Grenze zum Gegner des sprachlichen Duells überschreitet. Der Sprecher – in diesem Fall Reynaert, wie gezeigt

werden soll – überschreitet mit seiner „scone tale“ die Grenze zur Weltsicht des Gegners und „bewegt“ diesen zu einer Haltungs- und Einstellungsänderung, die den Wünschen des Sprechers entgegenkommt.

Zentrum und Peripherie

Aus kultursemiotischem Blickwinkel dominieren die topologischen Gegensätze Zentrum und Peripherie die Erzählwelt von *Van den vos Reynaerde*. Das Zentrum des Reiches, zu dem bis auf den Fuchs Reynaert alle Tiere aufgrund der Einladung des Königs kommen, wird der Abgelegenheit des Fuchswelt, die nur durch einen dunklen Wald und eine abgelegene Wildnis erreichbar ist (Vers 502-503), gegenübergestellt. Das korreliert mit der Offenheit des Festes am Königshof und der abgeschiedenen Geschlossenheit der füchsischen Welt, denn kein Tier, auch keiner der Boten, tritt in den Fuchsbau ein und kommt unversehrt wieder heraus.

Diese Gegensätze zwischen Hof und Fuchswelt werden semantisch aufgeladen, denn der Autor präsentiert zunächst das Herrschaftsreich des Richters, dessen Fest zugleich der Rechtsprechung dient, als gut und gerecht, während er den Fuchs und seine Welt als verbrecherisch, mörderisch und Inkarnation des Bösen darbietet, was sich mit dem Hereintragen der vom Fuchs in heuchlerischer Weise getöteten Henne Coppe offenbart. Zu Anfang der Geschichte bis zur ersten Vorladung durch den Bären sind die Oppositionen von Tugend und Sünde somit eindeutig belegt.

oppositionelle Landschaften

Topographisch werden der Hof und der Fuchsbau als zwei oppositionelle Landschaften konstruiert. Zum Hoftag, der in der grünen Frühlingszeit zu Pfingsten stattfindet, kommen alle Tiere außer dem Fuchs (Vers 41-50). Ein Gegensatz wird auch durch das, was sich innerhalb der höfischen Mauern und außerhalb der Mauern abspielt, betont (Vers 1396, 1974 und 1699). Den geraden Wegen der Hofgesellschaft (Vers 1316, 1703, 1743) werden die krummen Pfade binär gegenübergestellt (Vers 505, 633), ebenso wie die schützende Mauer gegenüber der Wildnis des Reynaert-Gebietes positioniert wird.

Die Handlung in *Van den vos Reynaerde* besteht aus der Reise der Hauptfigur Reynaert an den Hof. Da zwischen seiner verbrecherischen Welt und der juristischen Welt des Hofes eine an sich undurchlässige Grenze besteht, erscheint er nicht freiwillig vor Gericht. Indem er Reynaert den Erfolg der ersten beiden Boten-

gänge an den Hof vereiteln lässt, verfestigt der Autor in erster Linie die Unüberwindbarkeit der Grenze. Erst beim dritten und letzten Boten geht Reynaert widerwillig mit zum Hof, da er ansonsten vogelfrei erklärt worden wäre. Allerdings schickt der Fuchs die beiden ersten Boten nicht einfach so wieder zurück, um sich des Weges an den Hof zu entziehen, sondern er wendet sprachliche Mittel an, die mit dem kultursemiotischen Modell Lotmans in Beziehung gesetzt werden können. Reynaert vermag es, über die Sprache in den gedanklichen und emotionalen Raum seines jeweiligen Gegenspielers einzudringen und diesen wiederum dazu zu veranlassen, sich in den Raum des Bösen und der Illoyalität zu begeben, wie im Folgenden gezeigt wird.

Sprachmacht und Grenzüberschreitung

Reynaert gelingt es, den Dialogpartner in der Interaktion zu einem Handeln zu bewegen, das die ursprüngliche Meinung und Haltung des Adressaten korrigiert. In *Van den vos Reynaerde* wird diese Fähigkeit Reynaerts schon am Anfang deutlich, als er nacheinander die Boten des Königs, den Bären und den Kater, in die Falle lockt (Textausschnitt 2, Vers 547-646).

Reynaert begrüßt als erstes den Bären schmeichelnd (Vers 547-549) und nennt aufgrund seiner Berücksichtigung der Gefühls- und Wunschwelt des Adressaten beiläufig ein Objekt, das Begierde auslöst, in diesem Fall sagt er zunächst, er habe eine neue Speise zu sich genommen (Vers 558), durch die es ihm schlecht ergehe (Vers 568). Der Gegner reagiert aufgeregt, wie die Worte des Bären entblößen: „Hilfe, lieber Fuchs Reynaert, verachtet Ihr Honig so sehr, Honig ist eine süße Speise, die ich über alle Gerichte lobe und vor allen anderen Gerichten liebe" (Vers 575-579).

Die Worte des Bären verraten nicht nur seine Gier, sondern, indem die Begierde den Verstand besiegt, liefert der Bär sich zugleich dem Fuchs aus und begibt sich in die gefährliche Welt des Fuchses. Indem der Bär in dieser Gefühlslage während der Unterredung mit Reynaert das Anredepronomen vom formellen „Ihr" zum vertraulichen „du" wechselt (*Van den vos Reynaerde*, Vers 562), verlässt er gleichsam seine Funktion als Bote. Dieser Wechsel symbolisiert, dass der Bär eine Freundschaft zum Fuchs wünscht, die seiner offiziellen Rolle als verlässlicher Bote des Königs diametral entgegensteht. Er hat sich durch diese Vertrautheit dem Fremden und Bösen angenähert; im Sinne Lotmans

wurde der topologische Gegensatz zwischen „innen“ (Raum des Hofes) und „außen“ (Fuchsbau) semantisch aufgeladen.

semantische Aufladung

Die Superiorität Reynaerts besteht darin, dass er seinen Dialogpartner etwas glauben lässt, was dieser zuvor als irreal eingeschätzt hat, in diesem Fall die Möglichkeit, vom Fuchs große Honigwaben angeboten zu bekommen. In dieser Kommunikationssituation nutzt Reynaert das Wissen über den Wunschraum des Bären aus, der darin besteht, so viel Honig wie möglich zu fressen. Wenn er den ganzen Honig, den es bis Portugal gibt, hätte, könne er ihn auch einmal aufessen (Vers 598-600). Reynaert verführt den Bären auf diese Weise dazu, sich von einem Nicht-Wissen oder Nicht-Glauben zu einem Wissen oder Glauben über die Anwesenheit des Honigs zu bewegen. Er fügt hinzu: „Ihr werdet noch heute so viel davon haben, wie Ihr tragen könnt“ (Vers 636-637). Da zuvor vom Honig die Rede war, bezieht der Bär als Adressat der Äußerung die Aussage vereindeutigend und fehlinterpretierend auf den Honig. Reynaert ist es gelungen, den Bären mit dem magischen Wort Honig seines Verstandes zu berauben, indem er den Bären dazu bringt, nur an das von ihm Gewünschte zu denken. Der Erzähler fügt in einem auktorialen Kommentar hinzu: „Reynaert meinte starke Schläge“ (Vers 638). In dem Wort „meinte“ tritt die Diskrepanz zwischen dem wirklich Gesagten (Reynaert bleibt in seiner Aussage undeutlich) und dem vermeintlich Gesagten (Der Bär bezieht die Aussage auf den Honig) zutage. Diese Kommunikationssituation ist von einer Asymmetrie der Weltberücksichtigung des Dialogpartners zwischen Sprecher und Hörer gekennzeichnet. Nicht die Lüge als solche ist erfolgreich, sondern die sprachliche Handlung der Verführung und Verlockung in einen Raum, der der Wunschwelt des Adressaten entspricht. Zugleich gelingt es dem Fuchs, den Bären die Grenze zum Illoyalen überschreiten zu lassen. Indem er sich vom Pfad des königlichen Auftrags, Reynaert an den Hof zu holen, abbringen lässt, tritt der Bär in die Gegenwelt ein.

Grenzüberschreitung und Illoyalität

Diese topologisch-semantische Bewegung wird topographisch durch den Weg, den Fuchs und Bär während des Gesprächs vom Fuchsbau zum Hof des Bauern Lamfroit zurücklegen, repräsentiert (Vers 644-646). Da der Bär sich anschließend dazu überreden lässt, den Kopf in den gespaltenen Baumstamm zu stecken, hat die Verführung Reynaerts in den für den Bären unerlaubten Raum vollständig funktioniert.

topologisch-semantische Teilung

Ein vergleichbares „Ereignis" stellt die Verführung des Katers Tibeert dar (Textausschnitt 3, Vers 1071-1299). Topologisch wird der Weg des Katers zum Fuchs damit eingeleitet, dass Tibeert darum bittet, der Sankt Martins-Vogel möge an seiner rechten Seite vorbeifliegen (Vers 1050). Er fliegt jedoch an dessen linker Seite vorbei (Vers 1053), was der Kater als schlechtes „Zeichen" (Vers 1054) wertet. Die topologisch-semantische Vorausdeutung besteht hier bereits darin, dass der Botengang des Katers sich wie der des Bären vom Guten zum Bösen entwickeln wird. Nachdem Reynaert den Kater freundlich begrüßt hat, folgt das dieses Kapitel einleitende Zitat, in welchem der Erzähler auf die Bedeutung von Reynaerts „scone tale" eingeht und die Diskrepanz zwischen Reynaerts Bosheit im Inneren (Herz) und seiner schönen äußeren Darbietung (Zunge) hervorhebt. Auch wenn Herz und Zunge zum gleichen Körper gehören, existiert zwischen ihnen eine Grenze, die topologisch-semantisch böse und gut trennt (siehe zur Diskrepanz zwischen innerem Gefühl und äußerem Verhalten auch Vers 1760-1770; 2179-2180).

Reynaert bietet dem Kater wie vorher dem Bären Honig an und entlockt Tibeert auf diese Weise erfolgreich, dass dieser viel lieber Mäuse wünscht (Vers 1119-1120). Reynaert erzählt dann von der Scheune des Pastors, die voll mit Mäusen sei (Vers 1121-1128). Sobald Reynaert auch hier vortäuscht, ein Raum mit dem Objekt der Begierde des Gegenspielers sei leicht erreichbar, erliegt der Gegner, in diesem Fall der Kater, dem Bösen.

Eintritt in den Raum der Begierde

Topographisch wird das Erliegen an mehreren Stellen artikuliert, indirekt sogar vorher vom Kater selbst, als er zugibt, er würde für diese Mäuse sogar bis nach Montpellier mitgehen (Vers 1155-1156), und ganz offensichtlich, als er sich dazu verleiten lässt, durch das Loch in die Scheune und somit in die Falle zu springen (Vers 1170-1199). Daran schließt sich die Szene an, die in den Übersetzungen und Bearbeitungen über die Jahrhunderte hindurch wegen ihrer Anstößigkeit am meisten verändert wurde. Als der nackte Pastor, seine Frau und sein Sohn vom Schreien des Katers geweckt werden, schlagen sie mit Spinnrocken (Pastor), Opferkerze (Ehefrau) und Stein (Sohn Mertinet) auf den Kater ein, der sich nur zu retten weiß, indem er dem Pastor den „Beutel ohne Naht, mit dem man die Glocke läutet", abbeißt (Vers 1240-1268). Daraufhin schwört die Ehefrau, sie würde die Spenden eines ganzen Jahres geben, um das rückgängig zu machen (Vers

1270-1275). Auch beschwört sie den Teufel und klagt über den ihr durch den „Unfall“ zugefügten Schaden: „Auch wenn er von der Wunde genesen würde, für das süße Spiel bleibt er schlapp“ (Vers 1282-1283). Der Fuchs freut sich so sehr über diese Worte, dass er die Frau des Pastors mit den Worten „tröstet“ (Vers 1298), dieser könne ja noch mit einer Glocke läuten (Vers 1297). Die Katerszene endet damit, dass Tibeert ohne Erfüllung seines Auftrags an den Hof zurückkehrt. Sein Botengang zum Fuchs hat offenbart, dass er dem feindlichen Raum der Begierde nicht zu widerstehen vermag.

Gegensatzpaare am königlichen Hof

Wie der Bär hat sich der Kater in den gefährlichen Raum des Bösen vom Weg des Guten wegbegeben. Aber diese Handlungsweisen zeigen nicht nur die Boten des Königs, sondern auch der König selbst (Textausschnitt 4, Vers 2135-2178). Nachdem Reynaert an den Hof gekommen, zum Tod verurteilt worden und der Galgen vorbereitet worden ist, bittet er, mit einem Strick um den Hals am Galgen stehend, darum, eine letzte Beichte sprechen zu dürfen. Mit dieser Beichte weckt er die Empathie der auf dem Hoftag anwesenden Versammlung, indem er von seinem Wandel vom unschuldigen Kind zum Mörder erzählt (Vers 2065-2138). Topologisch ist der Raum in diesem Moment durch die Gegensatzpaare hoch (König und Richter) auf der einen Seite sowie tief (Reynaert als Verurteilter) auf der anderen Seite aufgeteilt. In seiner Beichte (Vers 2061-2138) erwähnt Reynaert einen Schatz, auf dessen Nennung der König sofort erregt reagiert (Vers 2140). Nach einer expliziten Aufforderung durch die Königin schildert Reynaert ausführlich, wie Hochverrat ihn zum Diebstahl und Verstecken des Schatzes animierte (Vers 2151-2490). Er bezieht in das Mordkomplott nicht nur seine Gegner, sondern auch einige seiner Verwandten wie seinen Vater und den Dachs mit ein, um seine eigene Glaubwürdigkeit zu erhöhen, wie der Erzähler betont (Vers 2233-2237). Daraufhin führt ihn das Königspaar aus der Ratsversammlung (Vers 2493), d.h. auch sie schlagen den Weg vom Guten zum Bösen ein, indem sie ihre Barone aus der weiteren Besprechung ausschließen (siehe Textausschnitt 5).

„Die coninc entie coninghinne,	‚Der König und die Königin,
die beide hopeden ten ghewinne,	die beide auf Gewinn hofften,
si leedden Reynaerde buten te rade	sie führten Reynaert außerhalb zur Beratung
ende baden hem dat hi wel dade	und baten ihn, dass er so gut sei,
ende hi hem wijsde sinen scat.	ihnen seinen Schatz zu zeigen.
Ende alse Reynaerd horde dat,	Und als Reynaert das hörte,
sprac hi: „Soudic hu wijsen mijn goet,	sprach er: „Sollte ich Euch mein Gut zeigen,
heere coninc, die mi hanghen doet?	Herr König, der mich erhängen will?
So waer ic huut minen zinne.“„	Dann wäre ich außer Sinnen.“,
(Van den vos Reynaerde, Vers 2491-2499)	(Übers. Gregor Seferens u. Rita Schlusemann)

Gut und Böse

Mit dieser Handlung nehmen König und Königin eine Trennung zwischen der Ratsversammlung auf der einen und sich und Reynaert auf der anderen Seite vor. Sie stellen sich somit auf eine Stufe mit dem Bösen und haben den Raum des Guten verlassen. Durch die gemeinsame Bitte nach der Preisgabe des Schatzverstecks bewegen sie sich von einer politischen Machtebene auf eine persönliche mit ihrer Funktion nicht zu vereinbarende Ebene der Gewinngier. Die Verhandlung schließen sie ab mit einer gemeinsam mit dem Fuchs getroffenen Absprache. Nach einer Bitte durch die Königin begnadigt der König Reynaert (Vers 2528-2537).

Auf topographischer Ebene wird der Weg des Königspaares vom Guten zum Bösen mit einer Bewegung weg vom Zentrum der Rechtsprechung zu einem als „buten“ (Vers 2493) bezeichneten Ort veranschaulicht. Die räumliche Grenzüberschreitung ins „buten“ leitet die Demaskierung des Herrschers ein. Dieses Ereignis bietet Reynaerts Wortkunst weiteren Raum, und er kann sich durch die Vortäuschung einer Pilgerreise vom Hof entfernen. Durch sein Verhalten missbraucht der König nicht nur seine Rolle als Herrscher und Richter. Am Ende liefert der Leopard Firapeel in seinem Namen sowohl das Fuchsgeschlecht wie auch alle Schafe den Bären und Wölfen aus, womit dieser versucht, den Wolf und den Bären wieder mit dem König zu versöhnen. Durch diesen Entschluss verstärkt sich beim Rezipienten der Eindruck, dass man am Hof letztendlich nicht anders handelt als Reynaert. Der füchsische Raum wurde in den Hof hineingetragen, durch die Boten des Königs und durch den König selbst.

höfischer Handlungsraum

Reynaert hat mit seinen Worten nicht nur den sprachlichen Raum, sondern auch den höfischen Handlungsraum erobert. Reynaert ist es als teuflischer Verführer gelungen, dass der Herrscher und seine Vertreter sich demaskieren und ihre persönliche Begierde über das Gemeinwohl stellen. Die Gegenspieler Reynaerts versündigen sich. Mit ihren wichtigsten Repräsentanten überschreitet die Hofgemeinschaft und somit die ganze Gesellschaft die Grenze zum Bösen. Ihre vermeintliche Integrität und das anfängliche Paradies des blühenden Frühlings wird als verlorenes Paradies entlarvt.

Literatur

Bouwman, André. *Reinaert en Renart: het dierenepos Van den vos Reynaerde vergeleken met de Oudfranse Roman de Renart.* 2 Bde. Amsterdam: Prometheus, 1991.

Daele, Rik van. *Ruimte en naamgeving in Van den vos Reynaerde.* Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1994.

Goossens, Jan. „Von kranken Löwen und Rahmenerzählungen, Hoftagen und Strafprozessen. Bemerkungen zur Erzählstruktur des mittelalterlichen Tierepos“. *Reynke, Reynaert und das europäische Tierepos.* Münster etc.: Waxmann, 2008. 181-194.

Grimm, Jacob, Hg. *Reinhart Fuchs.* Berlin: Reimer, 1834.

Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte.* München: Wilhelm Fink, 1972. [*Struktura chudožestvennogo teksta,* 1970].

Lulofs, Frans. *Nu gaet reynaerde al huten spele. Over commentaar en interpretatie.* Amsterdam: Thespa, 1975.

— Hg. *Van den vos Reynaerde. De tekst kritisch uitgegeven met woordverklaring, commentaar en tekstcritische aantekeningen.* 3. Aufl. Hilversum: Verloren, 2001. [1983, 2., verbesserte Aufl. 1985].

Oostrom, Frits Pieter van. *Reinaert primair. Over het geïntendeerde publiek en de oorspronkelijke functie van Van den vos Reynaerde.* Utrecht: HES, 1983.

Reynaert, Jo. „Botsaerts verbijstering“. *Pade crom ende menichfoude. Het Reynaert-onderzoek in de tweede helft van de twintigste eeuw.* Hgg. Paul Wackers und Hans van Dijk. Hilversum: Verloren, 1999. 267-284.

Schlusemann, Rita. „*Scone taele.* Zur Wirkmacht der Rede männlicher und weiblicher Figuren in der niederländischen und deutschen Reynaert-Epik“. *Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik.* Hgg. Nine Miedema und Monika Unzeitig. Berlin: Akademie Verlag, 2011. 293-310.

Wackers, Paul W. M. „Words and Deeds in the Middle Dutch Reynaert Stories". *Medieval Dutch Literature in its European Context.* Hg. Eric Kooper. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 131-147.

— „Reynaert the fox: Evil, comic or both? Grant Risee?". *The Medieval Comic Presence. Essays in Memory of Brian J. Levy*. Hgg. A.P. Tudor und A. Hindley. Turnhout: Bnepols, 2006. 152-181.

2 „Weg schmelzen meine Sinne/ in rasendem Verlangen nach Minne“: Hadewijch, *Lieder* (13. Jh.)

Veerle FRAETERS

Hadewijch

An den Anfängen der niederländischen Literatur steht eine Frau. Nach den Werken des limburgischen Geistlichen Heinrich von Veldeke, der in den siebziger Jahren des zwölften Jahrhunderts für den limburgischen und den rheinischen Adel ein Heiligenleben und einen höfischen Roman aus dem Lateinischen bzw. aus dem Französischen ins Mittelniederländische übersetzt hatte, erscheint das Werk Hadewijchs in der ersten Hälfte des 13. Jh. mit einer unerwartet erwachsenen literarischen Kraft. Aus den drei literarischen Gattungen, die – soweit aus der Überlieferung abgeleitet werden kann – in Brabant bis zu dem Zeitpunkt noch keine volkssprachliche Tradition kannten, nämlich dem religiösen Brief, dem mystischen Lied und der mystischen Vision, hat sie eine eigensinnige Variante geschaffen und das mit einer dermaßen herausragenden Beherrschung ihrer Muttersprache, dass Jozef van Mierlo, der Jesuit und Germanist, der ihr Werk in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts herausgab, 1925 schrieb: „Hadewijch ist unumstrittenermaßen [. . .] die größte Wortkünstlerin des Mittelalters. Alles was sie schreibt hat Stil“ (*Visionen* 79). 1925 mag lang zurückliegen, bis heute jedoch hat noch niemand dieser Behauptung widersprochen.

Wortkünstlerin

Der Germanist und Mystikkenner Kurt Ruh stellte 1993 einen Vergleich der Lyrik Hadewijchs mit anderer mittelalterlicher mystischer Poesie an und schloss daraus: „Dichterin nicht nur nach Talent und Gelegenheit, sondern nach Kunstverstand und Virtuosität ist Hadewijch [. . .] allein“ (Ruh 1993: 164). Und in seiner Monographie *Stemmen op schrift* (2006) bringt der Literaturhistoriker Frits van Oostrom seine Bewunderung für die Ästhetik des Werkes Hadewijchs zum Ausdruck. Als eindrückliche Erfahrung während seiner Arbeit an dieser Literaturgeschich-

te der mittelniederländischen Literatur bis etwa 1300 notiert er im *NRC Handelsblad*: „Hadewijch hat mich berührt".

Modernität Hadewijchs

Während die meisten mittelniederländischen Texte, die durch eine Poetik geprägt sind, deren Zweckgerichtetheit weder literarischer noch ästhetischer, sondern ideologischer und moralischer Natur ist, im (post-)modernen literarischen Feld keine Rolle mehr spielen, stellt sich heraus, dass Hadewijchs Schriften nicht nur Wissenschaftler, wie Van Mierlo, Ruh und van Oostrom imponieren, sondern auch Schriftsteller ansprechen. Seit der Entdeckung zweier Handschriften mit ihrem Werk, 1838 in der Königlichen Bibliothek Brüssel, bis zum heutigen Tag brachten sie eine zwar eingeschränkte, jedoch nicht unwichtige literarische Rezeption zuwege. Im Sonderheft der Zeitschrift *Revolver* (2007) mit dem Titel „Hadewijch" hat Hans Groenewegen eine Übersicht von Autoren erstellt, die sich durch Hadewijchs Werk haben inspirieren lassen. Unter ihnen befinden sich Albert Verwey, Willem de Mérode, H.H. ter Balkt, Christine D'Haen, Dirk van Bastelaere, um nur einige zu nennen. Hadewijchs Oeuvre hat im modernen literarischen Feld Flanderns und der Niederlande einen Platz erobert, so bescheiden dieser auch sein möge.

Sonderstellung der Lyrik

Wie das Zitat Kurt Ruhs weiter oben bereits deutlich gemacht hat, gilt besonders ihre Lyrik als literarisch hochwertig. Die aktuellste Ausgabe von 2009 bei der Historische Uitgeverij Groningen entstand auf Ersuchen der Stichting Nederlandstalige Literaire Klassieken, einer Organisation, die 1991 innerhalb der Maatschappij der Nederlandse Letterkunde gegründet wurde und deren Aufgabe es ist, die kanonischen Texte der niederländischen Literatur beständig verfügbar zu machen (www.nlpvf.nl/delta). Als Frank Willaert und ich selbst in unserer Funktion als Herausgeber vorschlugen, nicht nur die Lieder (wie wir die Gedichte in Strophenform aus Gründen, auf die im Weiteren noch eingegangen werden wird, genannt haben), sondern auch Hadewijchs Briefe und Visionen in der von der Stiftung ins Leben gerufenen Delta-Reihe „Nederlandstalige Literaire Klassieken" herauszugeben, erwies sich dies als unmöglich: einzig Hadewijchs Gedichte sind in der Kanonliste verzeichnet.

Gattungskonventionen

In diesem Kapitel werfen wir ein Licht auf das Spannungsfeld zwischen dem modernen Literaturkonzept, das im 18. Jh. entstand und bis heute unseren Blick auf Texte bestimmt, und den prämodernen poetischen Mitteln, derer Hadewijch sich bediente. Dabei

konzentrieren wir uns auf ihre Lyrik, wobei wir untersuchen, wie der moderne Gattungsbegriff bestimmte Aspekte ihrer Lyrik vergrößert, während er andere unbeachtet lässt. Es ist unmöglich, ihre Lieder, die sich durch eine kreative Zueignung verschiedener oraler und schriftlicher Traditionen auszeichnen, gemäß der modernen Genretypologie (Lyrik, Epik, Dramatik) einzuordnen. Überdies ging Hadewijch, als eine der wenigen weiblichen Autoren des Mittelalters, auch kreativ mit mittelalterlichen Genrekonventionen um. Bevor wir uns jedoch näher mit ihren Texten befassen, wollen wir uns erst ein Bild von Hadewijch selbst machen, einer Schriftstellerin aus einer Zeit, in der Literatur noch größtenteils Oratur, mündliche Überlieferung war; in der der *auctor* (Lat.) anders aufgefasst wurde, als der „literarische Autor“ heutzutage; in der es Frauen nicht zukam, Gedanken aufzuzeichnen und zu veröffentlichen; in der kulturelle Schöpfungen – und infolgedessen auch Texte – keine Autonomie besaßen, sondern grundsätzlich mit dem christlichen Heilsprojekt verwoben waren und in erster Linie ein Medium sein sollten, das dem Zuhörer bzw. Leser Gottes Wahrheit näherbringt.

Eine heilige Frau

Als Mittlerin für die Wahrheit Gottes, so wurde auch Hadewijch selbst in den spärlichen mittelalterlichen Zeugnissen, die über sie bewahrt geblieben sind, gesehen. „Eine heilige Frau, eine wahrhaftige Meisterin, deren Bücher aus Gott geboren sind und ihr durch Ihn offenbart wurden. Ihre Bücher stimmen mit der heiligen Schrift überein und ihre Lehre ist verlässlich, wie die des Apostel Paulus“. So findet sie in dem kurzen mystischen Traktat „Over de twaalf tekens van de zodiac“ von Jan van Leeuwen (1295-1378), Laienbruder im Augustinerkloster Groendaal bei Brüssel, in einigen Sätzen Erwähnung. Dass Hadewijchs Texte dem Zahn der Zeit standhalten konnten, ist nicht dem literarischen Wert derselben zuzurechnen, sondern vielmehr dem Heiligenstatus der Schriftstellerin. Dieser Status war es, der sie in den Augen Jan van Leeuwens zu einem *auctor* und ihre Texte zu *auctoritates* machten. Hadewijch ist der erste „Autor“ in der niederländischen Literaturwissenschaft, dessen gesamtes Werk in einem einzigen Band gebündelt wurde. Dieses Privileg war zu dieser Zeit einzig und allein Schriftstellern vorbehalten, die dem Le-

Heiligenstatus

ser einen Zugang boten, nicht etwa zur persönlichen Sichtweise und dem Stil des Autors, sondern zur transpersönlichen Wahrheit, die von Gott, dem wahren *Auctor* von allem was ist, an diejenigen Menschen übermittelt wurde, die diese vermittelnde Rolle aufgrund ihres tugendhaften Lebenswandels und ihres von Gott erleuchteten Verstandes verdienten.

Zirkulation der Schriften

Die drei Handschriften mit ihrem vollständigen Oeuvre, die sich heute in der Königlichen Bibliotheek in Brüssel (Hs. A und B) und in der Universitätsbibliothek Gent (Hs. C) befinden, stammen aus dem 14. Jh. und zirkulierten in brabantischen Männerklöstern, insbesondere den Kartäuserklöstern und den Konvents der augustinischen Regularkanoniker. Ihre Texte haben allem Anschein nach die Grenzen dieses spezifischen Rezeptionsmilieus kaum überschritten, wodurch ihr Einfluss also relativ begrenzt gewesen ist. Jan van Ruusbroec (1293 – 1381), Prior des Augustinerklosters Groenendaal, wo der bereits erwähnte Jan van Leeuwen Laienbruder war, und Autor eines umfassenden mystischen Oeuvres, das durch Übersetzungen ins Latein auch außerhalb Brabants verbreitet wurde, hat Hadewijch gewiss gelesen. Aus zwei spätmittelalterlichen Bücherverzeichnissen aus Klöstern von Regularkanonikern, nämlich dem St. Maartenskloster bei Löwen und dem Rookloster bei Brüssel, können wir schließen, dass Hadewijchs Visionen ebenfalls in einer lateinischen Übersetzung existiert haben müssen. Prinzipiell könnten diese Texte also auch Leser erreicht haben, die des Niederländischen nicht mächtig waren, wenngleich es keine Spuren eines Einflusses gibt. Ein einziger vollständiger Brief und einige sehr kurze Brieffragmente sind, vielleicht durch Kontakte zwischen den bereits erwähnten brabantischen monastischen Milieus und religiösen Kreisen in Straßburg und Basel, in zwei hochdeutschen Handschriften überliefert. In der Handschrift Berlin (Hs Berlin), Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, ms germ. Oct. 12,f.38r, die aus der zweiten Hälfte des 14. Jh. stammt, wird Hadewijchs zehnter Brief folgendermaßen eingeleitet: „Dis ist gar ein nücze lere die sant Adelwip lerte die do ist ein grosse heilige in dem ewigen lebende, von der lere sonderlich alle gottes frunde in Brabant von hundert iaren zû dem aller vollekomenesten lebende komen sint unde von der gnaden gottes durch sû erlúhtet." Auch hieraus wird deutlich, dass Hadewijch als eine Heilige angesehen wurde, die andere zur geistigen Vollkommenheit gebracht hat.

Jedoch wurde Hadewijch nicht von der Kirche heiliggesprochen. Sie war, was Anneke Mulder-Bakker „eine lebende Heilige“ genannt hat, d. h. jemand, der von der Umgebung als heilig angesehen wurde und in der näheren Umgebung offiziös eine geistige Führungsrolle auf sich nahm (Mulder-Bakker 2012: 4-5). Es hat den Anschein, dass viele Frauen im Prinzbistum Lüttich, im Herzogtum Brabant, in der Loon-Limburg-Region und im angrenzenden Rheinland – also mehr oder weniger dort, wo in der karolingischen Periode das Gebiet Niederlothringen war – in der ersten Hälfte und in der Mitte des 13. Jh. diesen Status hatten. Dies wissen wir, da von 11 solcher Frauen eine Heiligengeschichte oder Hagiografie (Lat. *Vita*) bewahrt geblieben ist. Zu den bemerkenswertesten unter ihnen gehören Marie d'Oignies (gest. 1213), Lutgart von Tongeren (gest. 1246), Juliana von Cornillon (gest. 1259) und Beatrix von Nazareth (gest. 1268). Da wir über Hadewijch als historische Figur so gut wie keine historischen Informationen haben, können die Hagiografien dieser Frauen, die Zeit- und Geistesgenossen Hadewijchs waren, uns indirekt einen Einblick in ihre Lebensweise verschaffen.

Führungsrolle

Die Kleriker, die diese *Vitae* geschrieben haben, sahen die *mulieres religiosae vulgariter beghinae dictae*, d. h. „diese religiösen Frauen, die in der Volkssprache „Beginen“ genannt werden“, nicht als Konkurrenten im spirituellen Bereich an. Im Gegenteil, sie traten geradezu als ihre Promotoren auf und manche von ihnen ließen sich als „geistliches Kind“ von einer solchen Frau leiten. Der Kern der Spiritualität dieser charismatischen Frauen ist ihr exklusives Liebesverhältnis mit Christus, das sie auf unterschiedliche Art und Weise erlebten. Sie kultivierten eine innige Devotion zum Sakrament, dem *Corpus Christi*, und hatten extatische Erfahrungen, in denen sie Christus in seiner göttlichen Natur begegneten. Durch Ihn werden ihnen Erkenntnisse über sich selbst, über andere, über das Schicksal hingegangener Seelen, über Fragen theologischer Natur oder kirchenpolitische Angelegenheiten zuteil. Ihre Hagiografien sind mit paramystischen Erscheinungen wie Paralyse, Jubilieren, Glossolalie (Zungenrede) und Prophetie durchsetzt. In den Augen ihrer Umgebung war damit deutlich, dass diese Frauen einen privilegierten Kontakt zu Gott hatten. Genau durch solche Gaben konnten Frauen, die ansonsten von der offiziellen, dem Klerus vorbehaltenen, spirituellen Autorität ausgeschlossen waren, eine offiziöse spirituelle Autorität erwerben.

Liebesverhältnis mit Christus

Es hat den Anschein, dass Hadewijch sich zu einem bestimmten Zeitpunkt aus dieser Rolle zurückgezogen hat. In der ersten Vision lesen wir, wie Christus Hadewijch daran erinnert, dass sie zu einem bestimmten Zeitpunkt alle äußerlich sichtbaren paramystischen Erfahrungen, die er ihr geschenkt hatte, abgewiesen hat, und einzig noch im Dienste Christi zu leben wünschte, und mit dem einzigen Ziel, ihre Seele zu einem vollkommenen Ebenbild der seinen, die reine Liebe (*Minne*) ist, zu transformieren. „Gott werden und bleiben", so nennt Hadewijch dieses spirituelle Projekt. Das Mittel dazu ist die vollkommene Hingabe an die Liebesbeziehung mit Christus, dem Mensch-Gewordenen und gleichzeitig Göttlichen. Nonnen werden nach ihrem Eintritt in ein Kloster „Bräute Christi". Obgleich deutlich ist, dass Hadewijch in spiritueller Hinsicht diesen Status wählte, wissen wir jedoch nicht, ob sie tatsächlich in ein Kloster eingetreten ist.

zwischen Weltlichem und Religiösem

Aus den Hagiografien der „heiligen Frauen" geht hervor, dass ihr Leben sich zwischen dem Weltlichen und dem Religiösen situierte, zwischen Freiheit und Bindung an religiöse Regeln. Anscheinend wählten sie die Lebensform, die ihrem spirituellen Projekt zu dem Zeitpunkt am meisten diente. Das war entweder zu Hause bei ihren Eltern oder alleine, verheiratet und mit ihrem Gatten in Keuschheit lebend oder als Witwe, die sich für Hilfsbedürftige bereithielt. Es konnte das Leben in einer Klause sein, verbunden mit einem Hospital für Leprakranke oder einer Kirche, in einer selbstgegründeten Gemeinschaft mit gleichgesinnten Frauen, die wohl ein religiöses Leben führten, jedoch kein Gelübde ablegten und darum im Sinne der Kanonik Laien waren. Da die geistliche Begleitung solcher religiöser Frauen in Brabant vor allem vom Zisterzienserorden übernommen wurde, sind verschiedene dieser Frauen früher oder später Frauengemeinschaften beigetreten, in denen man nach der Zisterzienserregel lebte. Wie und wo Hadewijch genau gelebt hat, wissen wir nicht, weil keinerlei externe Quellen über sie bekannt sind und weil ihre Texte auffallend wenig biographische Informationen enthalten. Aus einer kleinen Anzahl Briefe am Ende der Briefsammlung können wir ableiten, dass sie jedenfalls über einen bestimmten Zeitraum hinweg mit anderen Frauen zusammengelebt hat, weil sie schreibt, dass sie gerne gehabt hätte, dass eine Freundin, die „unter Fremden wohnte" sich ihrer Gemeinschaft anschlösse.

Die Tatsache, dass über Hadewijch kein lateinisches Heiligenleben von einem Kleriker aufgezeichnet wurde, der ihre Lebensweise unterstützte, wie bei den oben genannten heiligen Frauen der Fall, ist an sich bereits informativ. Es nährt die Vermutung, dass sie eine umstrittene Figur gewesen ist. Auch die Liste der Vollkommenen am Ende des Buches der Visionen unterstreicht dieses Bild. Die Liste ist eine Aufzählung der 107 vollkommenen Seelen, die Hadewijch in einer Vision, die als 13. Kapitel in ihrem Visionenbuch aufgenommen wurde, gesehen hat. Der Katalog wurde mehr oder weniger chronologisch erstellt und in zwei Teile unterteilt. Im ersten Teil werden 29 bereits gestorbene Seelen mit ihrem Namen aufgeführt und auf manche von ihnen geht der Autor näher ein. Dieser Teil beginnt mit Maria, Johannes dem Täufer, Johannes dem Evangelisten und Maria Magdalena, umfasst außerdem die Namen großer Kirchenlehrer, wie Augustinus (gest. 430) und Bernardus (gest. 1153) sowie lokaler Heiliger, wie Amalberga von Temse und des Weiteren auch völlig unbekannte Figuren, wie „ein Bruder, der Heinrich hieß“, „ein gewisser Constans“ und „eine Jungfrau, die Geremina hieß“. Auch „Hildegard, die all diese Visionen schaute“, (Hildegard von Bingen, gest. 1179) ist als 28. Heilige in der Liste aufgeführt. Der zweite Teil mit den Vollkommenen, die noch leben und die noch geboren werden müssen, ist nicht nach Heiligen geordnet, sondern nach Region strukturiert. Auf der Grenze zwischen den beiden Teilen findet sich als 29. Vollkommene „eine Begine, die von Meister Robbaert um ihrer aufrechten Liebe willen getötet wurde“. In seiner Eigenschaft als päpstlicher Inquisitor ließ Robert le Bougre zwischen 1233 und 1239 in Nordfrankreich und den Niederlanden viele Ketzer töten.

umstrittene Figur

Hadewijchs Auffassung nach ist die von Meister Robbaert hingerichtete Begine eine vollkommene Braut Gottes. Zu Hadewijchs Zeiten befand sich die Kirche in einer stürmischen Periode. Einerseits waren kräftige interne Reformationsbewegungen und eine Proliferation neuer Klosterorden im Gange. Andererseits griff in den Städten immer mehr ein religiöser Befreiungsprozess um sich, wo Laien ihrem spirituellen Leben selbst, unabhängig vom Klerus, Form zu geben begannen. Das kirchliche Establishment suchte Antworten auf die Zersplitterung und Laisierung des Glaubens, indem sie unter anderem ein Verbot auf die Gründung neuer Orden verhängte, Glaubensdogmen vereinheitlichte und die

Reformationsbewegungen und Befreiung

Seelsorge reglementierte. Die Kirche grenzte ihr Gebiet ein, wobei grenzüberschreitendes Gedankengut, Bücher, Personen und Bewegungen jetzt systematisch durch die Inquisition untersucht wurden. Die noch lebenden Vollkommenen in Hadewijchs Liste erwiesen sich vor allem als spirituell Suchende, die sich am Rande jenes Gebietes befanden, das die Kirche für sich in Anspruch nahm: „ein verstoßener Priester, der sehr erleuchtet ist", „ein vergessener Gelehrter in Paris, einsam in einer kleinen Zelle", „eine Frau, die Hure war und sich in eine Wand einmauern ließ". Die Liste der zeitgenössischen Vollkommenen enthält mehr Frauen als Männer. Unter diesen Frauen befinden sich nur wenige Nonnen. Bei ihnen handelt es sich vor allem um adelige Frauen, Witwen, Klausnerinnen und Beginen. Die geographische Spannweite dieses Netzwerks reicht von England über Sachsen bis Jerusalem und von Böhmen im Süden bis Dänemark im Norden. Brabant ist das Herzstück und zählt die meisten vollkommenen Seelen, unter denen übrigens ebenfalls eine Hadewijch und weiter noch einige Saras und Emmas sowie eine Margriet zu finden sind; Namen, die wir aus den Briefen kennen.

spirituell Suchende als vollkommene Seelen

Prosabriefe

In den 31 bewahrt gebliebenen Prosabriefen sind jegliche konkrete Informationen über Adressaten und Zeitpunkte der Versendung weggelassen. Es handelt sich dabei vermutlich um die Kollektion eines Sammlers und nicht etwa um die eines Empfängers, denn die Texte sind zu unterschiedlich in Ton, Thema und mystischem Niveau, als dass sie an eine einzige Person oder Gemeinschaft gerichtet sein können. Wahrscheinlich haben wir es mit einer Sammlung von Abschriften der von Hadewijch bewahrten eigenen Korrespondenz mit Seelenverwandten zu tun. Es gibt kurze innige Briefe, die an ein „Herzelieb" gerichtet sind, beherzte Lehren für „mein liebes Kind", unpersönliche, jedoch nicht weniger leidenschaftliche Traktate über tiefmystische Themen, wie den Genuss der dreifaltigen Liebe und die gleichzeitige Erfahrung des Gott- und-Mensch-Seins. Dort, wo ein „Ich" an der Textoberfläche erscheint, tritt dieses meist als spirituelle Lehrmeisterin mit Lehren und Ratschlägen auf. Ab und zu jedoch kommt für einen kurzen Moment auch ein persönlicheres „Ich" ans Wort und dann klingt meist etwas von einer prekären Situation an: „Ich bin jetzt nicht in der Lage, viel mehr zu sagen, da mir viele Dinge das Leben schwer machen, einige, über die du gut unterrichtet bist, einige aber, wo das nich sein kann. Wäre es möglich, dann wür-

de ich gerne mit dir (darüber) sprechen“ (Hofmann 2010: 97); oder auch: „Daher bitte ich inständig darum [...] dass du allen unnötigen Kummer überwindest und du dich wegen mir so wenig möglich sorgst, wie immer es mir auch geht, sei es dass ich übers Land ziehe oder gefangen bin“ (Hofmann 2010: 175).

Neben der Tatsache, dass Hadewijch aller Wahrscheinlichkeit nach eine umstrittene Figur war, die einerseits zu einem Netzwerk von Seelenverwandten gehörte, die ihre Autorität als spirituelle Leiterin anerkannten, die andererseits jedoch in einer Umgebung lebte, in der Widersacher nie weit zu suchen waren, kann es noch einen ganz anderen Grund dafür geben, dass ihr Leben nicht aufgezeichnet wurde. Ihre eigenen Schriften zeugten nämlich bereits hinlänglich von ihrer mystischen Lehre und ihrem Status als Heilige. In der Praxis fällt auf, dass auch von den beiden anderen schreibenden Beginen des 13. Jahrhunderts, Mechtild von Magdeburg (gest. ca. 1285) und Marguerite Porete (gest. 1310), keine *Vita* existiert. Es ist geradezu, als ob die eigenen Schriften eine Hagiographie überflüssig machten. Zugleich war gerade der Akt des Schreibens und erst recht die Verbreitung des eigenen Werkes in der Öffentlichkeit für Frauen in dieser Periode eine äußerst heikle Angelegenheit.

Zeugnis des Heiligenstatus

Spirituelle Leiterin in Wort und Schrift

Zu Lebzeiten Hadewijchs begann der lateinisch geschulte Klerus, sein Monopol auf die Schrift und seinen exklusiven Zugang zum intellektuellen Erbgut langsam zu verlieren. Die adelige Elite ließ volkssprachige Auszüge von lateinischen Schultexten anfertigen und vorlesen, sodass sie selbst stets mehr über grundlegendes religiöses, historisches und geographisches Wissen verfügte. In den Städten genossen immer mehr junge Männer eine lateinische Grundausbildung in einer Kapitel- oder Domschule, ohne später dem Regular- bzw. Sekundarklerus beizutreten. Es entstanden Stadtsschulen, an denen elementare Lese- und Schreibfähigkeiten in der Volkssprache gefördert wurden. Diese Laisierung und Demokratisierung der Lese- und Schreibkenntnisse ging mit der bereits erwähnten Demokratisierung der religiösen Erfahrung einher. Laien wollten die sakralen lateinischen Texte, die in der Kirche erklangen, verstehen und es wurden Gebetsbücher in der Volkssprache geschrieben. Schlüsselpassagen aus religiösen

Volkssprache und Demokratisierung der Kenntnisse

Klassikern und Kommentare zu denselben wurden in Anthologien zusammengefasst. Die Bibel wurde in die Volkssprache übersetzt, ganz entgegen den Bemühungen der Kirche, dies zu verhindern. Jede Übersetzung impliziert neben der Übertragung in eine andere Sprache auch eine Bedeutungstransformation, und da, wo es Gottes Wort betraf, war dies äußerst problematisch. Darüber hinaus wurden religiöse Texte von Laien ohne jegliche scholastische oder monastische Bildung rezipiert, was neue Interpretationen und neue religiöse Denkweisen zur Folge hatte. In dieser Periode ist ebenfalls die Geburt der „vernacular theology" (McGinn 1997: 6-10) anzusiedeln. Innerhalb dieser volkssprachlichen Frömmigkeitstheologie stellt Hadewijchs Werk einen besonderen Fall dar, da sie eine der wenigen Frauen ist, die die Feder geführt haben.

Position der Frau

Genauso wie Männer konnten auch Frauen die spirituelle Vollkommenheit erreichen, andere bei ihrer spirituellen Entwicklung leiten und für die Gemeinschaft der Christen als Beispiel gelten: in der Familie hatte die Frau des Hauses die Verantwortung für die religiöse Erziehung der Kinder; in religiösen Gemeinschaften konnten Frauen problemlos führende Funktionen als Priorin, Äbtissin oder Magistra wahrnehmen. Zudem kennt die Kirche zahllose weibliche Heilige. Es war Frauen jedoch von alters her verboten, in der Öffentlichkeit zu predigen oder eigene Schriften zu veröffentlichen. Dafür bedurften sie der ausdrücklichen Genehmigung der Kirche. Als Hildegard (gest. 1179), Äbtissin des Klosters Rupertsberg in Bingen im Alter von 50 Jahren in einer Vision den Auftrag Gottes empfing, ihre Visionen aufzuzeichnen, sodass alle Christen durch sie seine Botschaft kennen lernen konnten, hat sie dafür die Zustimmung des Papstes erbeten und bekommen. Elisabeth von Schönau (gest. 1165), die aus derselben Generation stammt und in derselben Region wie Hildegard ansässig war, erlebte, wie ihre teils auf Deutsch, teils auf Latein von Gott empfangenen Visionen auf Latein aufgezeichnet wurden und anschließend durch Zutun ihres Bruders Egbert, eines Benediktinermönchs, veröffentlicht wurden. Die Begine Mechthild von Magdeburg (gest. ungefähr 1285) wurde von ihrem dominikanischen Beichtvater Heinrich von Halle angeregt, ihr auf Niederdeutsch notiertes spirituelles Tagebuch zu veröffentlichen, sodass das ganze Christentum daraus Vorteil ziehen könne. Er begleitete die Veröffentlichung der sieben Teile der Schrift *Das*

fliessende Licht der Gottheit. Bei dieser katholischen Zielsetzung gehörte selbstverständlich eine Übersetzung ins Lateinische. Mechthilds ursprünglicher niederdeutscher Text wurde nicht bewahrt.

bestrafte Eigenmacht

Frauen, die ihre Lehren ohne kirchliche Erlaubnis im öffentlichen Forum verbreiteten, kamen in Schwierigkeiten. Marguerite Porete (gest. 1310), eine Begine aus Henegau, erbat und bekam die Erlaubnis dreier Autoritäten aus dem religiösen Bereich, darunter ein Theologieprofessor aus Paris, bevor sie ihr auf Französisch verfasstes mystisches Traktat *Le miroir des simples âmes anéanties* kopierte und verbreitete. Ihr Werk wurde danach doch noch verboten, erst vom Bischof von Cambrai, der das Buch verbrennen ließ und anschließend von der Inquisition, die in einer eigens zu diesem Zweck ins Latein übersetzte Version ihres Werkes ketzerische Aussprachen fand. Marguerite starb am 1. Juni 1310 in Paris auf dem Brandstapel. Die Inquisitionsakte enthält die Briefe der drei religiösen Autoritäten, die sie um eine Einschätzung ihres Textes gebeten hatte. Alle drei sind davon überzeugt, dass der *Miroir* die Wahrheit Gottes wiedergibt. Zwei von ihnen bringen jedoch die Bemerkung vor, dass ihr Text für einfache Menschen zu schwierig und die Veröffentlichung folglich nicht ungefährlich sei. Dieses differenzierte Urteil hat eine treffende Ähnlichkeit mit dem, was Jan van Leeuwen in der Mitte des 14. Jh. über Hadewijch schreibt: „Ihre Lehre ist genauso zuverlässig, wie die des Paulus, jedoch“, so Jan weiter, „weniger geeignet, weil viele Menschen nicht imstande sind, sie zu begreifen. Dazu ist sie an vielen Stellen zu subtil und obskur für denjenigen, der die Minne nicht selbst erlebt hat“.

Alles weist darauf hin, dass Hadewijch innerhalb der für Frauen gesetzten Grenzen geblieben ist, – ob es nun aus Überzeugung oder Vorsicht geschah – und keinerlei Versuch unternommen hat, ihre Lehren und ihre Texte außerhalb des eigenen Kreises von Geistesverwandten zu veröffentlichen. Im Gegensatz zu den Werken der oben genannten weiblichen Autoren kommen die Begriffe „Buch“ und „schreiben“ in ihren Schriften kaum vor. Die Begriffe „Wort“ und „sagen“ hingegen desto mehr. Während Mechthildes und Marguerites Schriften deutlich als Bücher mit einer göttlichen Botschaft für das ganze Christentum ausgelegt wurden, haben Hadewijchs Texte in erster Linie als ein Instrument gedient, um denjenigen die Stimme der *Magistra* näherzubringen, die Be-

Funktion der Texte

dürfnis an ihrem Wort hatten. Vermutlich wurden sie erst später in ihrem Leben oder nach ihrem Tod zu einem Oeuvre gebündelt, das in ihrem Netzwerk als autoritativer Text weitergegeben wurde. Der geringe Umfang der ursprünglichen Kommunikationssituation erklärt noch andere auffallende Unterschiede zwischen dem überlieferten Werk Hadewijchs und den zu Lebenszeiten zielgerichtet veröffentlichten Büchern anderer weiblicher Autoren. Bei Hadewijch fehlt ein Prolog mit der sogenannten *humilitas*, in dem ein weiblicher Autor ausdrücklich erklärt, dass es nicht ihr, sondern Gottes Wille war, dass der Text geschrieben wurde. Desgleichen fehlen obligatorische Niedrigkeitsphrasen im Text selbst, die typisch für andere Schriftstellerinnen sind. In Schriften, die sich ausschließlich an Bekannte richten, die ihre Autorität als Heilige und spirituelle Leiterin bereits anerkennen, braucht das zu dieser Rolle gehörige Selbstbewusstsein nicht gemäßigt zu werden.

Die literarische Kreativität einer „Ungebildeten“

So hat es also den Anschein, dass Hadewijch sich der Schrift nicht als „Autor“ im modernen Sinn des Wortes bedient hat, und auch nicht als „Auctor“ im mittelalterlichen Sinn des Wortes oder, wie die wenigen anderen weiblichen Autoren ihrer Zeit, als Prophetin mit einer Botschaft Gottes für die gesamte Kirche. Sie verwendete die Schrift einzig und insofern dies nützlich war, als Mittel zur Erfüllung der lebenden Rolle als spirituelle Leiterin für bestimmte Personen in ihrem Netzwerk. Dazu bediente sie sich ihrer Muttersprache, dem Brabantischen, das zu dem Zeitpunkt noch kaum eine geschriebene Tradition hatte. Infolgedessen sind ihre Schriften auch stark durch Oralität geprägt. Rhythmus und Wortwahl sowohl ihrer Prosa als auch ihrer Lyrik werden, in der Tradition der germanischen oralen Poesie, stark durch Alliteration und Assonanz getrieben, wobei ihre Sätze, wie in der gesprochenen Sprache oft der Fall ist, nicht immer den Regeln der Grammatik folgen. Die Stimme der Magistra ist in den geschriebenen Worten fühlbar und das bestimmt wahrscheinlich die literarische Kraft, die ihr Werk auch heute noch hat.

Orale Prägung der Schriften

Die orale Einbettung ihrer Schriften impliziert nicht, dass Hadewijch keine kultivierte Frau war. Sie war, wahrscheinlich von Hause aus, mit dem volkssprachigen Minnesang und dem Ritter-

Hofkultur

roman vertraut. Diese Gattungen gehörten zur oralen literarischen Hofkultur (die in Brabant im Übrigen zweisprachig, Französisch und Niederländisch war) und haben vor allem ihre Lieder stark geprägt. Ihre Texte und allen voran ihre Briefe zeugen davon, dass sie sich daneben auch in der lateinisch-religiösen Tradition auskannte. Diese war einerseits durch Manuskripte in Bibliotheken religiöser Gemeinschaften zugänglich und andererseits durch eine nicht zu unterschätzende mündliche Überlieferung. So bot die Teilnahme am Stundengebet demjenigen, der sich eingehend damit beschäftigen wollte, einen Schatz an Bibelinterpretationen und lateinischem Bibeltext. Predigten, die Stunden, manchmal Tage dauern konnten, enthielten oft volkssprachige Umschreibungen, nicht nur von Bibelpassagen, sondern auch von religiösen Kanontexten. In einer Kultur, in der geschriebene Texte teuer und selten waren, wurde das Gedächtnis schon sehr früh intensiv trainiert. Aus den Biographien der *mulieres sanctae* ist zu ersehen, dass manche unter ihnen bereits in jungen Jahren die 150 Psalmen auf Latein auswendig kannten. Beginengemeinschaften hatten zwar keine Bibliotheken, das bedeutete jedoch nicht, dass keine Texte zirkulierten. Wenn wir dem anonymen Zisterzienser, der kurz nach dem Tod Beatrix' von Nazareth deren Biographie schrieb, Glauben schenken dürfen, hat diese um 1210 herum bei Beginen in Zoutleeuw, bei Lehrmeistern eine Ausbildung in den *artes liberales* genossen, dem lateinischen Studienprogramm. Dabei haben geschriebene Texte zweifelsfrei eine Rolle gespielt. Als Beatrix der Zisterziensergemeinschaft von Rameia in Jodoigne (Wallonisch-Brabant) beitrat, wurde sie weiter zur Miniaturmalerin ausgebildet, ein Fach, das einen tiefgehenden Kontakt mit der religiösen lateinischen Texttradition voraussetzt. Charismatische Frauen mit Ansehen wurden von Klerikern und Gelehrten aufgesucht, in ihrer Bleibe, ihrer Zelle oder in ihrer Beginengemeinschaft. Bei solchen Besuchen wurden zweifelsohne auch inspirierende Texte besprochen und ausgetauscht. Im Übrigen stand es Beginen, die gemäß kirchlichem Recht „Laien“ waren, frei, zu gehen wohin sie wollten und damit auch, Bücher einzusehen, wo diese sich befanden.

religiöse Tradition

Wie belesen und gebildet sie tatsächlich jedoch auch gewesen sein mögen, wurden Frauen ganz selbstverständlich als „illiterati“, als ungebildet angesehen, da sie keine regelkonforme Ausbildung in einer Abtei-, Kapitel- oder Domschule genossen hat-

ten. Nur wer in solchen kirchlichen Einrichtungen in der Theologie ausgebildet worden war, und das war selbstverständlich ausschließlich Männern vorbehalten, durfte autoritative Texte zitieren und auch selbst schreiben in den dazu geeigneten traditionellen lateinischen Textgenres, wie dem Bibelkommentar, dem Epistel mit als Subgenres dem geistlichen Brief und der Predigt und ab dem 12. Jh. auch der *disputatio* und der *quaestio*. Angesichts dieser Einschränkungen waren die Texte weiblicher Autoren dazu verurteilt, von monastischen und scholastischen Diskursen abzuweichen. Es war jedoch gerade der Ausschluss aus der dominanten Schriftkultur, der sie zur Kreativität zwang. Die Schriftstellerinnen des Mittelalters erstellten Texte, indem sie das, was es in ihrer Umgebung an Oratur und an Geschriebenem gab, als Quelle der Inspiration nutzten und kreativ damit umgingen. Die Texte der drei Beginen weisen in Bezug auf vorhandene, sowohl lateinische als volkssprachige literarische Traditionen ein großes Maß an Exzentrizität auf. *Das fliessende Licht der Gottheit* von Mechthild von Magdeburg ist ein Wirrwarr von verschiedenen Genres, wie Dialog, Allegorie, Parabel, Vision, Lyrik. Auch zu ihren Lebzeiten muss das Buch als äußerst schwammig angesehen worden sein, denn es wurde vor allem in verschnittenen thematischen Anthologien überliefert. Margareta Porete schrieb ihren mystischen *Miroir* in der allegorischen Didaktik, die zu ihren Zeiten im Französischen bereits eine Tradition hatte. Die Ausführung jedoch ist höchst eigensinnig sowohl im Hinblick auf die Anzahl der Personifikationen, als auch auf die Struktur der Dialoge. Es fehlt die Beherrschung des Genres, wie sie beispielsweise in dem von Guillaume de Lorris und dem universitär geschulten Magister Jean de Meung geschriebenen, weit verbreiteten allegorischen Reimtext *Roman de la Rose* zur Schau gestellt wird.

erzwungene Kreativität

Paradoxerweise zeugen die Texte Hadewijchs, die sich anders als Mechthild und Margarete während ihres Lebens nicht als *auctor* eines Buches profiliert zu haben scheint, sehr wohl von einem relativ starken Genrebewusstsein. Während von den beiden anderen schreibenden Beginen ein einziges Buch bekannt ist, umfassen die gesammelten Werke Hadewijchs drei unterschiedliche Genres – in gewissem Sinne vier, denn die 31 Prosabriefe unterscheiden sich thematisch und formell von den 16 Reimbriefen, die in der Tradition der gereimten volkssprachigen Didaktik und Weisheitsliteratur verfasst sind und vermutlich zum Vorlesen be-

Genrebewusstsein

stimmt waren. Hadewijchs Genrebewusstsein zeigt sich ebenfalls in der Wiedergabe ihrer visionären Erfahrungen gemäß einem konsequenten Muster (Fraeters 2004). In ihren Liedern wiederum spielt sie ein raffiniertes intertextuelles Spiel mit dem Genre der höfischen Minnelyrik, genauer gesagt mit dem Trouvèrelied, der nordfranzösischen Variante des Minnesanges. Wie sie dabei zu Werke ging, wurde von Frank Willaert in seiner 1984 erschienenen Studie über die Dichterin Hadewijch analysiert.

Intertextualität vgl. Kapitel 8 u. 10

Im höfischen Lied singt ein Ritter über die Dame, deren Gegenliebe er erhofft wert zu sein. Er besingt ihre Schönheit und bringt seine Gefühle, die zwischen Verlangen nach Erfüllung und Angst vor Abweisen hin- und herschwanken, zum Ausdruck. Hadewijch überträgt dieses höfische Register in den mystischen Rahmen. Die Dame, in deren Liebesdienst der Ritter sich stellt, heißt Minne. Minne ist die weibliche Personifizierung der göttlichen Liebe, nach der der in der Seele des Liebenden anwesende göttliche Kern verlangt und womit sich dieser Kern vereinen will, indem er selbst reine Liebe wird. Wie die höfischen Trouvères thematisiert auch Hadewijch in den Liedern vor allem die Unerreichbarkeit der Geliebten und die sich daraus ergebene Spannung zwischen Hoffnung und Verzweiflung, in der der Liebende sich gefangen fühlt. Sie webt ihre Texte mit dem höfischen Register der binären Oppositionen, die der Dynamik zwischen Genuss und Qual, süß und bitter, Gefangenschaft und Freiheit sowie Leben und Tod Ausdruck verleihen. Nicht nur thematisch und lexikalisch nimmt Hadewijch das Chanson als Modell, sondern auch in Bezug auf die Form. Sie entlehnt Reimschemen aus der Trouvèrelyrik und ihre Lieder beginnen mit der im Minnesang obligatorischen Naturbeschreibung (*Natureingang*). Hadewijch formt ihre Texte also nach dem Bild des höfischen Trouvèreliedes. Im gleichen Zuge jedoch durchbricht sie mit verschiedenen literarischen Eingriffen die Grenzen dieses Genres. Wie sie dabei genau vorgeht, darauf gehe ich im Folgenden näher ein, mit als zentralen Textbeispielen das 7., 25. und das 40. Lied, die alle drei im zweiten Band aufgenommen wurden.

Minne

Natureingang

Ay, waer es nu nuwe minne met haren nuwen goede? Want mi doet mine ellende te menich nuwe wee. Mi smelten mine sinne in minnen oerewoede. Die afgront daer si mi in sende die es dieper dan die zee, want hare nuwe diepe afgronde, die vernuwet mi de wonde. Ic en sueke meer ghesonde eer icse mi nuwe al kinne.	Ach, wo ist die neue Minne nun mit ihrem neuen Segen? Denn die Verlassenheit bringt mir zuviel des neuen Schmerzes. Weg schmelzen meine Sinne in rasendem Verlangen nach Minne. Der Abgrund, in den sie mich stürzt, ist tiefer, als das Meer, denn ihr neuer tiefer Abgrund erneuert in mir die Wunde. Keine Heilung verlang ich mehr, eh' ich sie gänzlich als neu erfahre.
(Hadewijch, Lied 7, Str. 4, Zeile 5-12)	(Übers. Ingo Breuer)

Minnesang mit biblischem Zwischentext

Als der Jesuit Josef van Mierlo Hadewijchs „Strophische Gedichte" herausgab, hatte er in dem höfischen Diskurs lediglich einige ausdrückliche Verweise auf die Bibel bemerkt, wie der unverkennbar aus dem Hohelied stammende Ausruf der Braut „Ach, ich bin ganz die Deine, Liebster, sei ganz mein" der unter anderem in Lied 25 erklingt (Zeilen 9-10; vgl. Hohelied 2, 16). Die Nachforschungen der letzten Jahrzehnte haben jedoch verdeutlicht, dass für den guten Bibelkenner, wozu man Hadewijch und ihren Kreis rechnen muss, viele implizite Bibelverweise unter dem an der Oberfläche höfischen Text mitgeklungen haben müssen. Dabei verweisen diese sowohl auf alttestamentarische Bücher, wie Genesis, Hiob, die Psalmen und das Hohelied als auch auf die Evangelien, die Paulusbriefe und die Apokalypse aus dem neuen Testament. Der mit komplexen Reimschemen gefüllte strenge, formelle Rahmen lässt Dichtern strophischer Lyrik selbstverständlich keinen Raum für buchstäbliche Zitate, was dazu führt, dass Hadewijch den religiösen Intertext auf eine sehr subtile Weise in das höfische Register einwebt.

Bibelkenner

Der oben zitierte Ausruf der Ich-Person in der vierten Strophe des 7. Liedes erweist sich vollständig als Bibeltext. Die Ich-Person spricht mit den Worten der Geliebten aus dem Hohelied, wenn sie ruft: „Weg schmelzen meine Sinne" (Zeile 41, vgl. Hohelied 5, 6: *anima mea liquefacta est*) und „erneuert in mir die

Wunde“ (Zeile 46, vgl. Hohelied. 4, 9 *vulnerasti cor meum*). Die zweifache Nennung des „Abgrunds“, in den das Ich sich durch die Minne gestürzt fühlt (Zeilen 42-44), evoziert Psalm 42, 8 (*abyssus vocat abyssum*). Es stellt sich heraus, dass die expressiven, für unsere (post-)moderne Empfindsamkeit persönlich erscheinenden Aussagen, mit biblischem Intertext gefüllt sind und die Konturen der *sponsa*, der verliebten Braut aus dem Hohelied im Geiste des Autors und seines Publikums aufriefen. Durch die für uns geradezu unsichtbaren intertextuellen Verweise schimmert nicht allein die Braut durch das Modell des höfischen Ritter-Liebenden hindurch, sondern auch andere biblische Personen, wie Jakob, Hiob und Maria, um die wichtigsten zu nennen.

mystischer Liebender

In den Strophen 2 bis 4 des 40. Liedes wird der mystische Liebende charakterisiert als kühner Ritter, der seine Suche, nach der Dame Minne hingebungsvoll aufnimmt und sich zutraut, sich in einem Duell auf Leben und Tod mit ihr zu messen. In den Anfangszeilen der 5. Strophe wird sein Sieg als Paradox formuliert: Er überwindet, indem er überwunden wird. Durch diese Formulierung bekommt der herausragende Kämpfer plötzlich die Umrisse des biblischen Jakob, der in den Augen Hadewijchs – wie unter anderem aus ihren Briefen ersichtlich wird – als Prototyp des mystischen Liebenden galt (van Mierlo 1947: Brief 12) – Jakob kämpfte eine ganze Nacht mit dem Engel Gottes bis zur Morgendämmerung (Genesis 32, 2-27). Als der Engel sich zurückziehen wollte, ließ Jakob ihn nicht gehen, bis er Gottes Segen durch ihn empfangen hatte. Dadurch wird der kampferprobte Jakob ein bescheidener Diener Gottes: Er gewinnt, indem er sich überwinden lässt. Die Verrenkung seiner Hüfte während des Kampfes ist ein nachhaltiges Zeichen dessen. Er bekommt einen neuen Namen „Israel“, was „Streiter für Gott“ bedeutet, und der Schauplatz des Kampfes heißt ab dem Moment „Pniel“, was bedeutet „ich habe Gott gesehen“. Die implizite Verschmelzung des höfischen Ritter-Liebenden mit dem biblischen Jakob kommt in der paradoxen Streitmetapher im 40. Lied blitzartig an die Oberfläche.

lyrisches Ich

Im eröffnenden Lied der Sammlung, und nur da, wird das Ich ausdrücklich als eine „verlassene Frau“ umschrieben: „Ach, was soll ich tun, ich unselige Frau? / Zu Recht darf ich das Glück wohl hassen. / Das Leben schmerzt mich sehr“ (Zeilen 25-28). Aus diesem Grunde neigen wir dazu, das lyrische Ich an dieser Stelle

unmittelbar mit Hadewijch in Verbindung zu bringen. Indes hat Frank Willaert in einem 1993 erschienenen Artikel nachgewiesen, dass das Lied, in dem die Ich-Person über das harte von Gott auferlegte Schicksal und über die anderen klagt, die denken, darüber urteilen zu müssen, mit Verweisen auf das Buch Hiob durchsetzt ist. Wenn Hadewijch sich an dieser Stelle schon in dem exemplarischen Ich sehen lässt, dann tut sie dies durch die Maske eines biblischen Modells.

Komposition und Liturgie

Auch die Inspiration zur Komposition der Lieder dürfen wir uns nicht zu privat und persönlich vorstellen. Verschiedene Lieder sind unverkennbar in der Liturgie verankert. Wahrscheinlich waren es Lieder, die Hadewijch als Meditation über das liturgische Thema des Tages anfertigte. So hat Wilhelm Breuer nachgewiesen, dass der Natureingang des siebten Liedes an die Sequenz *Mundi renovatio nova parit gaudia* (der Erneuerung entspringen neue Freuden) von Adam von St. Viktor (gest. 1192?) erinnert, die während der Osterliturgie gesungen wurde. Lied 7 mit der mantrischen Wiederholung des Wortes „nuwe" – in 88 Verszeilen kommt das Wort nicht weniger als 56 Mal vor! – ist Hadewijchs Begehung der *renovatio*, die Christus der Menschheit durch seine Passion schenkte: Er erlöste den Menschen von der Erbsünde und eröffnete ihm die Möglichkeit, ein „neuer Mensch" zu werden und später, am Ende der Zeiten, die Freude der ewigen Glückseligkeit zu erfahren. Auch Paulus wird in der Wahrnehmung Hadewijchs und der Angehörigen ihres Kreises in den Worten des siebten Liedes mitgeklungen haben: „Darum, ist jemand in Christo, so ist er eine neue Kreatur; das Alte ist vergangen, siehe, es ist alles neu geworden! (2 Kor 5, 17), und die Worte Christi beim jüngsten Gericht: „Siehe, ich mache alles neu!" (Off. 21, 5).

Auch bei noch einigen anderen Liedern schimmert eine liturgische Verankerung durch. Das rätselhafte Bild vom „Kleid, das durch die Minne weißer als Linnen gewaschen wird" am Ende des 43. Liedes (Zeile 104) wird erst bedeutungsvoll, wenn man die Anspielung auf Off. 7, 14 darin erkennt: „Diese sind's, die gekommen sind aus großer Trübsal und haben ihre Kleider gewaschen und haben ihre Kleider hell gemacht im Blut des Lammes", einen Text, der während der Frühmetten an Allerheiligen vorgelesen wurde (Fraeters u. Willaert 2009: 308). Dieses in schmachtendem Ersuchen appellierende Liebeslied an die Dame Minne wird durch den Schlusssatz also ein Allerheiligenlied. In Lied 40

wird das Bild des Wettlaufs verwendet. Van Mierlo charakterisierte den Text als „eine recht unnatürliche Phantasievorstellung der Lehre der Liebesausübung als einen Lauf“ (van Mierlo 1942: 253). Eher jedoch als ihrer Phantasie entspringt das Lied wohl der Meditation Hadewijchs über eine Passage aus den Paulusbriefen, in der dieser über das Jüngste Gericht, sagt: „Ich habe den Lauf vollendet, ich habe Glauben gehalten. Fortan ist mir der Kranz der Gerechtigkeit beigelegt, mit dem der Herr, der gerechte Richter, mich am großen Tage belohnen wird“ (2 Timotheus 4, 7). Durch diesen intertextuellen Verweis bekommt das Lied eine eschatologische Perspektive: Es verweist auf „den großen Tag“, das Jüngste Gericht, ein Thema, das Hadewijch sehr wichtig gewesen sein muss. Das Ziel ihrer mystischen Mission war es, wie die Schlussworte der Liedersammlung im Lied 45 es treffend ausdrücken: *bene mori*, „gut zu sterben“ (Zeile 40). Mit „gut sterben“ wird im mittelalterlich-christlichen Zusammenhang gemeint, dass man zum Zeitpunkt des Todes eine vollendet vergöttlichte Seele besitzt, die beim zweiten Tod am Ende der Zeiten ewig im Himmel aufgenommen werden kann. Viel mehr als man bislang vermutete verweist Hadewijchs Oeuvre auf den Fluchtpunkt des nahe gewähnten Endes der Zeiten. Das geschieht meist implizit, vermutlich, weil es für Hadewijch und ihr Publikum so selbstverständlich war. Hadewijch lebte und dichtete aus der Erwartung heraus, dass sie sowie auch ihre Seelenverwandten, für die sie als spirituelle Leiterin fungierte, beim jüngsten Gericht zusammen mit allen Heiligen für ewig in Gott aufgenommen werden würde.

Eschatologie

Lyrik mit exemplarischen Charakteren

Ein anderer poetischer Eingriff, den Hadewijch bei ihrem höfischen Modell vorgenommen hat, liegt auf dem Gebiet der Pronomen. Der profane Minnesang ist eine reine Ich-Lyrik. Das lyrische Ich singt ein Lied über seine Liebe für seine Dame, an die es sich ab und zu direkt wendet („Ihr“). Der Romanist Paul Zumthor hat nachgewiesen, dass das lyrische Ich in einer Kultur, in der das Individuum noch nicht von der Gruppe emanzipiert ist, kein individuell expressives Ich ist, sondern eine Maske, die der Sänger sich während seines Auftrittes aufsetzt. Dadurch bringt er mit seinem Lied das ideologische und affektive Wertesystem (die *Convenance*) der Zuhörer zum Ausdruck, in diesem

individuelle Expressivität vs. Maskerade

Fall des Kreises von Höflingen, zu dem er selbst ebenfalls gehörte. Es handelt sich mit anderen Worten um ein „exemplarisches Ich", das als Identifikationsform für „die Gruppe" fungiert. Wie wir weiter oben in der Besprechung der zitierten vierten Strophe des 7. Liedes gesehen haben, ist auch bei Hadewijch dieses Ich nicht persönlich, sondern prototypisch. Das Ich widerspiegelt höfische und biblische Motive (der kühne Ritter, die Braut aus dem Hohelied, Jakob, Hiob), sodass das Publikum sich mit den durch den Intertext aufgerufenen Modellen identifizieren kann. Anders jedoch als in der höfischen Lyrik, scheint das Ich in Hadewijchs Liedern „aufgeteilt" zu sein. Neben dem exemplarischen Ich, das der Minneerfahrung Gestalt gibt, tritt regelmäßig ein „ belehrendes Ich" auf, das dem Publikum zuspricht und es ermahnt. Es ist die Stimme der *Magistra*, der spirituellen Leiterin, die die ihr anvertrauten Seelen unterrichtet. Im Gegensatz zum exemplarischen Ich verweist das belehrende Ich direkter auf die Autorin, Hadewijch. Das heißt jedoch nicht, dass dieses Ich konkrete, persönliche Charakteristiken hat. Auch die Stimme der Magistra scheint vor allem aus paraphrasiertem Bibeltext zu bestehen. Sie ist die Stimme des Archetyps des „spirituellen Leiters", wie dieser in der Bibel z. B. durch Paulus in seinen Briefen an die frühen Christengemeinschaften und durch David in den Psalmen verkörpert wird.

exemplarisches Ich

belehrendes Ich

Durch das Hinzufügen einer belehrenden Stimme durchbricht Hadewijch die Grenzen des lyrischen Genres und öffnet es für die Didaktik, genauer gesagt für die Mystagogie, d. h. die mystische Pädagogik. Das Eröffnungslied der Sammlung unterstreicht diese Funktion, indem die Angehörigen des Kreises ausdrücklich angesprochen werden. Nach dem Natureingang, in dem die Blüte des Haselstrauches den Übergang vom Winter zum Frühling ankündigt, schließt die erste Strophe mit der Mitteilung, dass dies (die Blüte des Haselstrauches) „ein deutliches Vorzeichen ist, Euch allen, die Ihr in der neuen Jahreszeit der Minne froh sein wollt" (Zeilen 9–12: „Dat es een teken openbare / – *Ay, vale, vale millies* – / ghi alle die nuwen tide / – *si dixero, non satis est* – / omme minne wilt wesen blide). In den letzten Zeilen der zweiten Strophe werden sie angesprochen als „Euch allen, die Ihr um der Minne willen Abenteuer durchstehen wollt", womit gleich die binäre Dynamik, die der Suche zu eigen ist, aufgerufen wird, nämlich Freude und Leid. Dieses Ansprechen des Publikums finden wir bei anderen didaktischen Genres wieder, die auditiv und von

Grenzen des lyrischen Genres

einem relativ begrenzten Publikum rezipiert wurden, wie das gereimte Lehrgedicht, das vor dem Auftraggeber und dessen Umgebung vorgetragen wurde, und im religiösen Kreis die Predigt, mit der ein geistlicher Anführer die Anwesenden lehrt und anspornt.

Der Einsatz der – in der höfischen Lyrik so gut wie nicht vorkommenden – ersten Person Plural „wir“ und „uns“ passt ebenfalls in dieses kommunikative Konzept. In der Schlussstrophe des ersten Liedes wird das „uns“ eher förmlich verwendet, in der Weise, wie es in einem Gebet erscheint:

> „Möge Gott uns neue Lust / zur edlen freien Minne geben, / sodass wir in ihr in einer solch‘ neuen Weise leben, / dass uns die Minne ihren Segen schenkt / und uns erneuert mit neuem Geschmack, / den sie immer erneut vollkommen geben kann“ (Zeile 97-102).

In anderen Zusammenhängen setzt Hadewijch das inklusive Pronomen „wir“ ein, wenn sie die menschliche Unvollkommenheit thematisiert. In der dritten Strophe des Liedes 40 z.B. unterbricht der Autor die Beschreibung des vorbildhaften kühnen Ritters, um auf den schrillen Kontrast mit „uns“ hinzuweisen: Wir haben uns bewusst für ein Leben in Hingabe an die Minne entschieden und müssten ihr also, genau wie der exemplarische Liebende, immer näher kommen. Anstatt sich jedoch in den Kampf auf Leben und Tod mit ihr zu werfen, treten wir aus der Arena heraus und suchen Trost in Angelegenheiten, die der Minne fremd sind. („Dass die Minne uns so fern ist, / die uns eigentlich sollte sein so nah, / das erfährt so mancher – und auch ich selbst –, / der sich auf fremden Trost verlässt“. Zeile 17-20). Hadewijch profiliert sich also nicht nur als *Magistra*, die den Weg zur Minne weist, sondern an manchen Stellen auch als Schicksalsgefährtin, die, wie auch die anderen Angehörigen des Kreises, auf der Suche nach Minne ist und dabei Irrwege einschlägt.

Magistra und Schicksalsgefährtin

Der auffälligste Unterschied mit der höfischen Lyrik ist die dominante Anwesenheit einer dritten Person „er“ in Hadewijchs Liedern. Dieser „Er“ steht genauso wie das exemplarische „Ich“, für den vorbildlichen Ritter-Liebenden. Diese Figur kommt in beinahe allen Liedern vor. Er ist sogar dermaßen anwesend, dass ich selbst zu behaupten wage, dass die narrative Komponente in Hadewijchs Liedern ein mindestens genauso großes Gewicht hat, wie die lyrische, gewiss wenn man beachtet, dass ein lyrisches Ich in 13 von den 45 Liedern vollkommen fehlt. Das weiter oben

exemplarischer Ritter

bereits besprochene Lied 40 ist solch ein Lied ohne lyrisches Ich. Tatsächlich ist es eine mystische Geschichte in Strophenform, die aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers erzählt wird. Die Schlusszeilen der acht Strophen – die alle zwei Strophen wiederholt werden, sodass sie besser im Gedächtnis bleiben – bieten gewissermaßen den roten Faden der Geschichte über die Queste, den „Wettlauf" des Ritter-Liebenden um die Minne: erst muss der Liebende seine Liebste einholen („verlingen", Strophen 1-2). Sobald er sie erwischt, muss er sie in einem Duell überwinden („verwinnen", Strophen 3-4). Danach fließen der Liebende und die Minne im Genuss der Einheit ineinander („gebruken", Strophen 5-6). Nur, wer dies erfährt, kann etwas des unfassbaren Wesens der unbeschreiblichen Minne fassen („so der minnen loep es", Strophen 7-8). Der mystagogische Mehrwert der Einfügung eines narrativen Elementes – so minimal es auch ausgearbeitet sein möge – ist deutlich: Es ermöglicht Hadewijch, die mystische Minneerfahrung nicht nur subjektiv und punktweise aus der Perspektive eines lyrischen Ichs aufzurufen, sondern es daneben ihrem Publikum auch mit einer größeren Distanz, anhand des Erlebens einer exemplarischen Person, zu zeigen. Das Einfügen kurzer, verdeutlichender *exempla* (Beispiele) gehört zum Standardrepertoire rhetorischer Mittel einer Predigt und der gereimten Didaktik. Hadewijch nutzt diese Vorgehensweise komplexlos innerhalb ihrer auf die höfische Lyrik basierten mystischen Lieder.

allegorische Figuren

Sobald man vom lyrischen Ich ablässt und sich auf den exemplarischen Ritter in der dritten Person konzentriert, fällt auf, dass neben diesem zahlreiche andere allegorische Figuren in den Liedern vorkommen: (Un-) Tugenden, wie „Treue" und „Untreue", „Stolz" und „Demut"; Abstrakta, wie „Fortuna", „Glück" und „Unglück"; innerliche Kräfte und Fähigkeiten, wie „Begierde", „Wonne" und „Vernunft". Diese allegorischen Figuren treten als Helfer oder Gegner des Ritter-Liebenden in seiner Queste nach der Minne auf. Ihr Auftritt in den Liedern erfolgt meist punktuell und wird kaum ausgearbeitet. Ab und zu bekommen sie mehr Raum, wie im Lied 25, wo drei Personifizierungen, Wonne, Vernunft und Begierde, vier Strophen lang das Podium betreten dürfen (Strophen 4-7). Sie stellen in einem kurzen allegorischen Spiel die Wechselwirkung zwischen den verschiedenen innerlichen Kräften dar, die der Ritter-Liebende in sich erfährt zum Zeitpunkt der genussvollen Begegnung mit Minne. Die drei

Personifikationen werden mit minimalen Mitteln, darum jedoch nicht weniger expressiv charakterisiert. Wonne, die mit geschlossenen Augen (Zeile 41) unbeweglich in aller Stille im Einheitsgenuss aufgeht, ergreift nirgends das Wort. Begierde hingegen „ruft“ (Zeile 46) und „kann nicht schweigen“ (Zeile 51), während ihre Freundin Vernunft auf nüchterne, und für Wonne gleich auch ernüchternde Weise „spricht“ (Zeile 47), „Rat gibt“ (Zeile 52), „erleuchtet“ (Zeile 54) und „zeigt“ (Zeile. 57). Die Handlung entspinnt sich folgendermaßen: Wonne will die genussvolle Anwesenheit der Minne so lang wie möglich (nach-)genießen, Begierde jedoch weckt sie daraus und auch Vernunft holt Wonne aus ihrer Ruhe. Vernunft macht deutlich, dass der Liebende Minne noch nicht vollkommen in Liebe verdient und dass die Einheitserfahrung in der sie (Wonne) verweilt folglich eine Illusion ist, da das Höchstmögliche noch nicht erreicht wurde. Begierde holt Wonne aus dem süßen Sein und zwingt sie, sich zu vervollkommnen (Zeile 57). Wonne erfährt die Handlung der Vernunft und der Begierde als einen Komplott. Sie wünscht Vernunft tot (Zeilen 59-60).

Narratologie und Erzählinstanzen vgl. Kapitel 10

Die abrupten Wechsel, die Hadewijch zwischen in der Ich-Person geschriebenen Strophen und narrativen Strophen, in denen ein Charakter in der dritten Person beschrieben wird, einführt, haben Hadewijchspezialisten oft verwundert. Wenn man, wie bis vor Kurzem gebräuchlich, Hadewijchs Lieder primär als lyrische Poesie ansieht, die eine mystische Variante des höfischen profanen Minnesangs bietet, erscheinen schlagartige Übergänge zwischen erster und dritter Person befremdlich. Wenn wir die Texte jedoch vor allem als mystagogische Geschichten sehen, die von einem allwissenden Erzähler dargebracht werden, dann werden viele der scheinbar unlogischen Wechsel der Subjektpositionen deutlich. Betrachten wir kurz die weiter oben vollständig zitierte vierte Strophe des Liedes 7. Diese folgt auf drei vorhergehende Strophen, in denen, aus narratologischer Perspektive ein allwissender Erzähler am Wort ist. In der ersten Strophe skizziert dieser kurz die Jahreszeit, und richtet dann die Aufmerksamkeit auf einen Charakter, der umschrieben wird als derjenige, „der Angst um Minne leidet“ (Zeile 5). Dieser Charakter ist ein abgespaltener Teil des exemplarischen Liebenden, der den personifizierten Liebenden zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Queste nach Minne darstellt: der Liebende in Verzweiflung. In der zweiten und dritten

Strophe wird die Erfahrung einer anderen Teilpersönlichkeit des mystischen Liebenden skizziert, „der, der neuer Minne diente" (Zeile 14). Das in diesen Strophen Erzählte steht in der Vergangenheit und geht auf das ein, was sich vor dem Zustand, in dem „der Angst um Minne leidet" sich befindet, zutrug. Als „der, der neuer Minne diente" sich für Minne entschied, verlor er alle seine Freunde (Zeile 17-18). Diese Aussprache muss für Hadewijch und die Angehörigen ihres Kreises das Evangelium aufgerufen haben (Matthäus 5, 11-12). Gemäß dem Evangelium trauert der „neue Liebende" nicht darum, dass er seine Freunde verliert, solang er Minnes Liebe besitzt und ihre erneuernde unerschöpfliche Kraft genießen kann (Zeile 19-24). Am Ende der dritten Strophe wird diesem neuen Liebenden ein „alter Liebender" gegenübergestellt (Zeile Vs. 29-36): Dieser „alte Liebende" ist verbittert, weil er sich von Minnes erneuernder Kraft abgeschnitten fühlt. In der darauffolgenden Strophe kommt plötzlich ein „Ich" zu Wort, das den brennenden Schmerz des Verlangens nach Minne in Worte fasst. Traditionell wurde dieses „Ich" für ein lyrisches „Ich" angesehen, das auf Hadewijch verweist. In seiner Analyse des 7. Liedes schreibt Kurt Ruh: „Mit der vierten Strophe setzt die Wendung ein. Das Thema ist nicht mehr die fragwürdige ‚neue' Minne [...], sondern die eigene Minneerfahrung" (Ruh 1993: 177). Aus einer narratologischen Perspektive heraus betrachtet, hat das „Ich", das in der vierten Strophe spricht, jedoch einen deutlichen Bezugspunkt im Text: nämlich den Charakter, der durch den Erzähler am Ende der dritten Strophe ins Spiel gebracht wird und der „alter Liebender" genannt wurde (d. h. der Liebende, der der Minne erneuernde Kraft nicht erfahren kann). Hier spricht dann kein lyrisches Ich, sondern ein „externes Ich" eines Charakters – „der alte Liebende" –, das der Erzähler zu Wort kommen lässt und das in direkter Rede seine von Bibeltext durchsetzte Klage anhebt.

Textgewebe

Hadewijch hat ihre Lieder mit einer Mischung aus lyrischen, narrativen, dramatischen und epistolarischen Fäden gewoben, die zusammen das mystagogische Ziel verstärken, dem das Textgewebe dienen soll. Auf diese Weise soll das Projekt des Schreibers und des Kreises unterstützt werden, nämlich die Umformung der eigenen Seele zur reinen Minne und zur vollkommenen Göttlichkeit. Dabei bieten die Lieder aus zwei Perspektiven heraus Unterstützung: aus einer magistralen und einer exemplarischen. Die

magistrale Position wird durch den Erzähler eingenommen, der aus einer hohen, allwissenden Perspektive Charaktere aufführt, mystische Lehren formuliert und sie teils explizit durch die Stimme eines magistralen „Ichs“, das anspornt und belehrt, äußert. Die exemplarische Position befindet sich auf einer niedrigeren Erzählperspektive. Der exemplarische Ritter-Liebende, seine Helfer und das exemplarische Ich befinden sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in der mystischen Queste und erfahren Freude oder Trauer, Vertrauen oder Mut oder gerade Verzweiflung und innerlichen Konflikt. Beide Positionen werden durch Hadewijch innerhalb eines Liedes regelmäßig abgewechselt. Verschiebungen innerhalb eines Liedes und abrupte Übergänge zwischen Personalpronomina (ich, er, wir, ihr) sind untypisch für den höfischen Minnesang, sind jedoch sehr wohl charakteristisch für die biblischen Psalmen, die Hadewijch und ihr Publikum unentwegt baten und sangen. Das Abwechseln zwischen exemplarischen Positionen in verschiedenen Personalpronomina, mit denen das Publikum sich identifizieren kann, und magistralen Positionen, die aus einigem Abstand Sicht auf den mystischen Prozess bieten, könnte durch das biblische Modell eingegeben sein.

Erzählperspektive und Genre

Mystische Performance

Angesichts der Strophenform wurde vom Beginn der Hadewijch-Forschung an angenommen, dass es sich ursprünglich um Lieder handelte, auch wenn die Handschriften keinerlei Anweisungen über Melodien enthalten. 1992 hat der Musikologe Louis Grijp, auf der Grundlage der Anregungen, die Frank Willaert 1984 in seiner Dissertation gegeben hatte und mithilfe der Methode der strophischen Heuristik nachgewiesen, dass Hadewijch ihre Liedertexte nahezu gewiss zu bereits existierenden Melodien, die sie auswendig kannte, geschrieben hat. Dies war ein in der Zeit allgemein verbreitetes Prozedere, das „Kontrafaktur“ genannt wird. Die meisten der 45 Lieder stammten von nordfranzösischen höfischen Chansons ab, die in der ersten Hälfte des 13. Jh. in den adeligen Kreisen Brabants bekannt waren. So wurde Lied 40 wahrscheinlich auf die Melodie von *Ne me done pas talent* des Trouvère Moniot d’Arras aus der gleichnamigen Stadt Arras geschrieben. Der Sammelband enthält daneben sechs *Rondelli*, eine lateinische liturgische Liedform, auf die getanzt wurde.

Kontrafaktur

Auch andere religiösen Liedformen haben Hadewijch inspiriert. Zwei Texte haben die Form einer Hymne, und der Sammelband schließt ab mit einer mystischen Kontrafaktur einer lateinischen Maria-Sequenz. Der neuen Ausgabe von Fraeters-Willaert 2009 sind CDs beigefügt, auf denen 19 der 45 Lieder zu hypothetischen Melodien, die von Louis Grijp geliefert wurden, zu hören sind.

Dass in keiner einzigen der überlieferten Handschriften auch nur eine Spur einer melodiösen Anweisung zu finden ist, und dass die strophischen Texte in einer der Handschriften durchlaufend niedergekritzelt sind, als ob es sich um Prosa handelte, zeigt, dass die Leser des 14. Jh. Hadewijchs Lyrik nicht als Lieder zum Leben brachten, sondern als Lektüre konsumiert haben. Dies bedeutet nicht notwendigerweise, dass sie die Texte still gelesen haben, wie wir dies heute tun würden. Stilles Lesen ist eine moderne Art des Lesens. Im Mittelalter wurde laut gelesen und zwar nicht nur, wenn ein Text in einer Gemeinschaft vorgelesen wurde, sondern auch, wenn man diesen alleine für sich las. Dies war sicherlich der Fall, wo es sakrale und autoritative Texte betraf, denn man konnte Gottes Wort gesprochen hören und fühlen, wie es innerlich räsonierte, wenn man laut las.

lautes Lesen

Rolle der Melodie

Welche Rolle der Melodie im primären Entstehungskontext zukam, können wir nicht mehr ermitteln. Sicher ist, dass Hadewijch die Kadenz eines Liedes, das sie kannte bei der Dichtung eines neuen Textes im Hinterkopf hatte, sodass sie über ein Muster verfügte, in der ihre Worte geboren werden konnten. In einer minimalistischen Hypothese ist die Rolle der Melodie da ausgespielt. Die maximalistische Hypothese ist, dass die Lieder sehr wohl von Hadewijch und den Angehörigen ihres Kreises gesungen wurden. Wie die Lieder genau dargeboten wurden, können wir nur mutmaßen. Das höfische Lied war eine Soloaufführung vor einem Publikum. Religiöser Gesang in liturgischem und paraliturgischem Kontext war in der Regel eine kollektive Angelegenheit. In gewissen religiösen Kreisen muss das Selbst-Anfertigen devotionaler Lieder zu Zeiten Hadewijchs jedoch eine meditative Praxis gewesen sein, die im Übrigen angesichts des *Silentium*-Gebotes (Stillegebot), dass in Klöstern gang und gäbe war, umstritten war. Das können wir aus einem im Zisterzienserorden im 13. Jh. erlassenen Verbot ableiten, das sich hierauf bezieht.

Ob laut vorgelesen oder gesungen, ob als Soloausführung

oder als kollektiver Gesang, Hadewijchs Lieder wurden konzipiert und rezipiert als oraler Text, wobei der Performer (Hadewijch, eine Angehörige des Kreises, die Gruppe) sich in alle im Text vorhandenen Stimmen einlebte, sich damit identifizierte und sich durch sie transformieren ließ. Im Mittelalter hatte man ein stark ausgeprägtes Bewusstsein für die devotionalen Möglichkeiten der sprechenden und singenden menschlichen Stimme. Insbesondere das Singen schafft eine intensive affektive Verbundenheit mit dem Text, wodurch dieser stark auf Körper und Seele einwirken kann. Diese Wirkung wird in der liturgischen Praxis mit lang andauernden, intensiven Psalmodien voll und ganz genutzt. Man könnte Hadewijchs mystischen Minnesang als eine Form der paraliturgischen Psalmodie bezeichnen. Die verschiedenen Stimmen in den Liedern, mit denen der Sänger sich während des Singens identifiziert, dienen bei einer dermaßen affektiv erlebten Ausführung nur einem Ziel, das im Wesentlichen mystisch ist: Ehren, Suchen und Finden der göttlichen Minne, und eins mit ihr werden, sodass die Trennung zwischen Personen, zwischen magistraler Stimme und exemplarischer Stimme, zwischen Liebendem und Minne – wenigstens für die Dauer des Liedes – aufgehoben wird.

Konzeption und Rezeption als oraler Text

(Übersetzung: Ingo Breuer)

Literatur

Breuer, Wilhelm. „Philologische Zugänge zur Mystik Hadewijchs. Zu Form und Funktion religiöser Sprache bei Hadewijch“. *Grundfragen christlicher Mystik.* Hgg. Margot Schmidt u.a. Stuttgart – Bad Cannstatt: Frommann – Holzboog, 1987. 103-121.

Hofmann, Gerald, Hg. *Hadewijch. Das Buch der Visionen.* Übers. Gerald Hofmann. 2 Bände. Stuttgart – Bad Cannstatt: Frommann – Holzboog, 1998.

— Hg. *Hadewijch. Buch der Briefe.* Übers. Gerald Hofmann. St. Ottilien: Eos Verlag, 2010.

Fraeters, Veerle. „Gender and Genre. The Design of Hadewijchs *Book of Visions“. The Voice of Silence. Women, Literacy and Gender in the Low Countries and Rhineland (12th–15th Century).* Hgg. Therese de Hemptinne und Maria Eugenia Gongora. Turnhout: Brepols, 2004. 57-81.

Fraeters, Veerle und Frank Willaert, Hgg. *Hadewijch. Liederen.* Eingeleitet, herausgegeben, übersetzt und erklärt von Veerle Fraeters und Frank Willaert, mit einer Rekonstruktion der Melodien von L. P. Grijp. Groningen: Historische Uitgeverij, 2009.

Groenewegen, Hans, Hg. *Hadewijch.* Sonderheft von *Revolver* 135 (2007).

McGinn, Bernard, „Introduction: Meister Eckhart and the Beguine Mystics in the Context of Vernacular Mysticism“. Meister Eckhart and the Beguine Mystics: Hadewijch of Brabant, Mechtild of Magdeburg and Marguerite Porete. London / New York: Continuum, 1997. 1-16.

— „Three Great Beguine Mystics“. The Flowering of Mysticism: Men and Women in the New Mysticism (1200-1350). New York: Crossroad, 1998. 199-265.

Mierlo, Jozef van, Hg. *Hadewijch. Visioenen.* 2 Bde. Antwerpen / Gent / Mechelen: De Vlaamsche Boekenhalle, 1924-25.

— Hg. *Hadwijch, Strophische gedichten.* 2 Bde. Antwerpen / Brüssel / Gent / Löwen: Standaard-Boekhandel, 1942.

— Hg. *Hadewijch. Brieven.* 2 Bde. Antwerpen / Brüssel / Gent / Löwen: Standaard-Boekhandel, 1947.

— Hg. *Hadewijch, Mengeldichten.* Antwerpen / Brüssel / Gent / Löwen: Standaard-Boekhandel, 1952.

Minnis, Alastair. *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, 2. Aufl. University of Pennsylvania Press, 2009 [1984].

Mulder-Bakker, Anneke. „General Introduction: Holy Lay Women and their Biographers in the Thirteenth Century“. *Living Saints of the Thirteenth century. The Lives of Yvette, Anchoress of Huy; Juliana of Cornillon, Author of the Corpus Christi Feast; and Margaret the Lame, Anchoress of Magdeburg.* Hgg. Anneke Mulder Bakker. Turnhout: Brepols, 2012. 1-42.

Oostrom, Frits van. „Hadewijch“. *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300.* Amsterdam: Bert Bakker, 2006. 419-443.

Ruh, Kurt. „Beginenmystik. Hadewijch, Mechthild von Magdeburg, Marguerite Porete“. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 106 (1977): 265-277.

— „Hadewijch“. *Geschichte der abendländischen Mystik. Band II: Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit.* München: Verlag C.H.Beck, 1993. 159-232.

Willaert, Frank. „Registraliteit en intertextualiteit in Hadewijchs ‚Eerste Strofische Gedicht‘“. *Veertien listen voor de literatuur. Huldeboek aangeboden aan Prof. Dr. Clem Neutjens.* Hgg. Luc Herman et al. Kapellen: Pelckmans, 1993. 165-190.

— *De poëtica van Hadewijch in de Strofische Gedichten.* Utrecht: HES, 1984.

Zumthor, Paul. „Le ‚je‘ du poète“. *Langue, texte, énigme.* Paris: Seuil, 1975. 165-213.

3 „Er sieht, blind oder nicht, nach einem heiligen Wort, Gott grad ins Angesicht“: Constantijn Huygens, *Ooghen-troost* (1647)

Jürgen PIETERS & Lise GOSSEYE

Leben und Werk

Dichter, Diplomat, Gelehrter

Constantijn Huygens (geb. Den Haag 1596, gest. Den Haag 1687) war nicht nur einer der produktivsten Dichter in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, er war auch Diplomat, Gelehrter und Komponist. Außerdem bekleidete er zwischen 1625 und 1650 ein zentrales Amt in der Politik der sich noch vollständig in der Entwicklung befindlichen jungen niederländischen Republik als Sekretär der Statthalter Frederik Hendrik und Willem II. Während der ersten Periode ohne Statthalter vertrat er auch die Belange des jungen Prinzen Willem III. Neben einer Vielzahl von Gedichten verschiedener Stile und sehr unterschiedlicher Länge (Epigrammen, Sittenbildern, Spottgedichten, Lobgedichten, religiöser Poesie, Gelegenheitspoesie), schrieb Huygens auch zwei lateinische Autobiografien, übersetzt als *Mijn jeugd* (erstmals 1897 herausgegeben von J.A. Worp) und *Mijn leven, verteld aan mijn kinderen in twee boeken* (1677), ein kontroverses Traktat über den Gebrauch der Kirchenorgel während des reformierten Gottesdienstes mit dem Titel *Ghebruyck en onghebruyck van 't orgel in de Kercken der Vereenighde Nederlanden* (1641), einige gereimte Übersetzungen von Psalmen und ein Theaterstück. Die Posse *Trijntje Cornelis* (1653) ist eines von Huygens' bekanntesten Werken. Zudem ist von diesem vielseitigen Autor eine enorme Korrespondenz erhalten geblieben. Der Briefwechsel von Huygens wurde 1917 von J.A. Worp in stolzen sechs Bänden herausgegeben. Die Briefe sind auf Französisch, Englisch, Niederländisch, Italienisch und Lateinisch geschrieben und an bekannte Zeitgenossen wie René Descartes, P.C. Hooft, Rembrandt van Rijn, Pieter Paul Rubens, William und Margaret Cavendish, Caspar Barlaeus, Gisbertus Voetius und Hugo de Groot sowie an seinen berühmten Sohn, den Physiker Christiaan Huygens gerichtet. Der Dichter führte außerdem ein lateinisches Tagebuch, und

als er 1620 als junger Diplomat im Gefolge von François van Aerssen nach Venedig reiste, schrieb er einen Reisebericht auf Französisch. Auch das literarische Werk verfügt über eine solche Sprachvariation. Huygens schrieb neben niederländischen auch französische, lateinische und italienische Gedichte und übersetzte verschiedene Werke des englischen Predigers und Dichters John Donne, für den er eine große Bewunderung hegte und mit dem er einst von P.C. Hooft verglichen wurde (van Strien 1998: 218).

Durch den Umfang und die Tragweite seines Werkes, aber auch durch sein Interesse an einem großen Netzwerk von Künstlern und Autoren, ist Huygens eine zentrale Figur in der Renaissanceliteratur der Niederlande. Sein literarisches Werk wird oft mit dem seiner Zeitgenossen P.C. Hooft und Joost van den Vondel verglichen. Huygens wird dann meistens und, vielleicht auch zu Recht, als weniger guter Dichter bezeichnet. Anders aber als Vondel, sah Huygens sich selbst nicht primär als Poeten. Für den homo politicus, der er vornehmlich war, konnte die Literatur nicht mehr als eine Liebhaberei und eine Nebensache sein. Seine Texte sind oft schwer lesbar, und sie werden, wegen der befremdlichen Formulierungen, aber auch wegen der großen Belesenheit, die darin zur Schau gestellt wird, von vielen Lesern als düster und komplex empfunden. Er selbst schrieb dazu, dass es ihm darum ging, einen schwierigen Gedanken so wiederzugeben, dass der Leser zu neuen überraschenden Einsichten kommen konnte (van Strien 1998: 219).

homo politicus

In seiner ersten Autobiografie, *Mijn jeugd*, geschrieben zwischen 1629 und 1631, beschreibt Huygens ausführlich die klassische Erziehung, die er genossen hat. Huygens familiärer Hintergrund ist nicht adelig, aber doch angesehen: Sein Vater Christiaen war Sekretär von Willem von Oranje und dessen Nachfolger Maurits, und seine Mutter, Susanna Hoefnagel, stammte aus einem vornehmen Antwerpener Geschlecht. Die Erziehung, die Huygens gemeinsam mit seinem älteren Bruder erhielt, war von pädagogischen Prinzipien durchdrungen, die dem Humanismus und dem Calvinismus entsprangen. Huygens war ein typischer Humanist und ein wahrer *uomo universale*, was sich auch in seiner (späteren) musikalischen Versiertheit, seinem Verständnis für wissenschaftliche Entwicklungen und seiner großen Sprachkenntnis zeigt. Zugleich war der Dichter ein Calvinist, der an die absolute Vorherbestimmung glaubte. Trotz Calvins großem Inter-

uomo universale

esse für den Humanismus, werden die strenge Lehre des Calvinismus und die antiken Ideale des Humanismus für gewöhnlich als weitgehend antithetisch angesehen. In einer Biografie von Huygens aus dem Jahr 1901 deutete der bekannte Literaturhistoriker Gerrit Kalff die Verbindung von in Person von Huygens als Zwiespalt, der im Wesen des modernen Menschen durch die Renaissance verursacht wird, einen Zwiespalt nämlich zwischen der klassischen Kultur und dem Christentum. Huygens steht für Kalff exemplarisch für diese Fragmentierung, die den modernen Menschen bestimmt (Kalff 1901: 95). Wie wir später noch in unserer Analyse des 1647 veröffentlichten *Ooghen-troost* verdeutlichen werden, ist dies auch die Problematik, die insbesondere von der Lesemethode des New Historicism hervorragend in jenem Gedicht offengelegt werden kann.

Humanismus und Calvinismus

Zu Huygens' wichtigsten Werken gehören neben *Ooghen-troost* auch noch die langen Gedichte *Dagh-werck* (1638) und *Hofwijck* (1653). Die Konzeption von *Dagh-werck* ist die Beschreibung eines Tages aus dem Leben des Autors und seiner Frau, Suzanna van Baerle. Huygens begann mit dem Schreiben des Gedichts kurz nach der Hochzeit im Jahre 1627. Suzanna verstarb jedoch bereits 1637, noch bevor er den Text beendet hatte, und Huygens ließ das Gedicht ein Jahr lang unvollendet (Zwaan 1973: 1). Aus dieser dunklen Periode seines Lebens datiert außerdem sein wohl bekanntestes kürzeres Gedicht: *Cupio dissolvi* (1638). In diesem Sonett spricht der Dichter über seine Sehnsucht, sich zu befreien und bei seiner Geliebten im Himmel zu sein. *Dagh-werck* ist als langer Monolog an Suzanna, die von Huygens ebenso wie in *Cupio dissolvi* (1638) in petrarkistischem Stil „Stern“ genannt wird, verfasst (Zwaan 1973: 2). Das Gedicht ist von einem starken religiösen Gefühl durchdrungen und reiht sich damit in Huygens' umfangreiches gottesfürchtiges Werk ein, für das *Heilighe daghen* (1647) und eine Reihe von Gedichten über die Eucharistie (von Zwaan 1968 unter dem Titel *Avondmaalsgedichten* gesammelt) die wichtigsten Beispiele sind.

Gartengedicht

In seinem Gartengedicht *Hofwijck* besingt Huygens seinen Landsitz *Vitaulium* oder *Hofwijck* (wo er dem Hof „wijken“, also entfliehen konnte), den er zwischen 1639 und 1642 in Voorburg, nahe Den Haag, anlegen ließ. Das von Huygens selbst entworfene Haus (gemeinsam mit dem bekannten Architekten Jacob van Campen) und ein Teil des klassizistischen Gartens sind erhalten

geblieben und nun als Huygensmuseum gestaltet. In 2855 Versen (es ist sein längstes Gedicht) beschreibt Huygens das Haus und den Garten seines Landsitzes, als würde er es hundert Jahre später, also lange nach seinem Tod, besuchen. Huygens verwendet in dem Gedicht viele klassische *topoi* klassische Topoi aus dem Genre des Gartengedichts, aber wagt es auch, stark von der Tradition, in der er schreibt, abzuweichen. So war Huygens als Humanist selbstverständlich der Topos bekannt, der das Lesen als ein Gespräch mit den Toten beschreibt, und in diesem Gedicht liefert er zu dieser Tradition einen originellen Beitrag, indem er sich selbst als Toten darstellt, der in seinem Text den Leser anspricht (Pieters 2007: 39). Der Leser folgt dem Autor auf einem fiktiven Spaziergang, der von einer entlegenen Ecke des Gartens bis ins Haus führt. Plätze im Garten, Bäume und Pflanzen, Geräusche und Bilder geben wiederholt Anlass zu besinnlichen Ausführungen. Der Aufbau des Gedichts folgt den klassischen rhetorischen Prinzipien, und der Text steht ganz im Zeichen des nicht weniger rhetorischen Ideals der *memoria*: Der Dichter will manches in Erinnerung bringen, nicht zuletzt sich selbst. *Hofwijck* ist trotz seines beträchtlichen Umfangs eines von Huygens' bekanntesten Gedichten geblieben.

klassische Topoi

Ooghen-troost: Entstehungsgeschichte des Gedichts

Am 5. Januar 1647 vollendete Huygens ein Trostgedicht in 430 Versen, von dem er eine Abschrift sogleich an Lucretia van Trello schickte, seine gute Freundin, für die das Gedicht auch geschrieben war. Lucretia war eine alte Haagsche Bekannte von Huygens, die Tante seiner Jugendliebe Dorothea van Dorp. Das Gedicht, das er für Lucretia geschrieben hatte, bekam den Titel *Ooghen-troost*, ein typisches Wortspiel von Huygens: Es diente dazu, die Adressatin über die nahende Blindheit zu trösten (sie litt an grauem Star oder Katarakt, gegenwärtig eine gut therapierbare Krankheit, die 1647 jedoch noch unheilbar war), gleichzeitig aber ist „Augentrost" der Name einer Heilpflanze (*Euphrasia*), die in dieser Zeit bei vergleichbaren Augenerkrankungen verwendet wurde. Das Gedicht ist wie die Pflanze: Es hat das Ziel, heilend zu wirken.

Wortspiel

Huygens muss im Herbst 1646 mit der Arbeit an dem Gedicht begonnen haben. Dieses Jahr war ein berufliches Unglücks-

jahr für den Dichter, der während der schleichenden Krankheit des Statthalters Frederik-Hendrik von dessen Ehefrau Amalia von Solms von seiner Funktion als Sekretär weitgehend entbunden wurde. In den letzten Monaten des Jahres 1646 hatte sich Huygens deshalb in seine Bibliothek zurückgezogen. Was er dort las, verarbeitete er als guter Humanist in dem Text für Lucretia. Huygens' Melancholie und bittere Enttäuschung sind in dem Gedicht spürbar, das einige indirekte Verweise auf Boethius' *De consolatione philosophiae* (Anfang 6. Jahrhundert), einem der bekanntesten Texte der reichen Trostliteratur, enthält. Huygens wird sich außerdem mit Boethius identifiziert haben, der den Text nach einem unwiderruflichen Bruch mit dem ostgotischen König Theoderich schrieb, dem er eine geraume Zeit diente. (Boethius schrieb den Text in Erwartung seines Todesurteils nach der Anklage wegen Hochverrats.)

Trostliteratur

Huygens' Trostgedicht für Lucretia gehört zu dem Subgenre der *consolatio caecitatis*, einem Trostgedicht für den Blinden. In der frühen Version des Textes, die Lucretia empfing, bestand das Gedicht aus zwei Komponenten: Einerseits gibt es eine tröstende Einleitung, in der der Dichter Argumente anführt, die der Adressatin deutlich machen sollen, dass ihre *mala fortuna* letztendlich nicht so schlimm ist wie sie denkt; andererseits beschreibt Huygens rund 14 Typen von Menschen, die alle metaphorisch durch eine Charaktereigenschaft, einen Gemütszustand oder den ausgeübten Beruf geblendet werden. Huygens ergänzte schon bald die 430 Verse, die er nur für die Augen von Lucretia bestimmt hatte, durch weitere 16 Sorten von Blinden. Außerdem versah er das Ganze mit einem neuen Schluss, in dem er auf die Argumentation der tröstenden Einleitung zurückkommt. Diese zweite handschriftliche Phase des Gedichts wurde danach noch einmal für den ersten Druck des Textes um vier Sorten von Blinden erweitert, der ein paar Monate später, im Jahr 1647, bei Elsevier in Leiden erschien (de Kruyter 1971: 57-77). Für diesen Druck änderte Huygens den Titel seines Textes in *Eufrasia. Ooghen-troost, aen Parthenine, Bejaerde Maeghd: Over de verduysteringh van haer een Ooghe* (de Kruyter 1971: 71). In dieser Publikation ist der Name Lucretias aus dem gesamten Text verschwunden und durch das Epitheton „Parthenine“ ersetzt, eine niederländische Anpassung des griechischen Adjektivs „parthenos“ für jungfräulich. Das Adjektiv ist beispielsweise auf die Göttin Athene, Ikone

der Weisheit, anwendbar, mit der sich auch Lucretia zu assoziieren pflegte.

Zitate am Textrand

Die auffallendste Veränderung, die der Text in seiner gedruckten Form erfuhr, betraf allerdings die mehr als 600 Zitate, die Huygens am Rand seines Textes hinzufügte. Es handelt sich um Fragmente aus den unterschiedlichsten Quellen: Seneca, Ovid, Juvenalis, die Kirchenväter, die Bibel, etc. Auffällig ist, dass die Verweise auf zeitgenössische Autoren fehlen, mit denen der Humanist Huygens doch sicher auch vertraut war, wie beispielsweise Montaigne, von dem er, wie wir inzwischen wissen, eine Vielzahl klassischer Zitate indirekt entlehnte (Pieters / Van der Vorst 2009: 49-76). Es ist diese umfassende Zusammenstellung von Zitaten am Rand des Gedichts, auf die der Philosoph René Descartes, ein guter Bekannter von Huygens, als Saum („bordure") des feinen Kleides (‚robe", das eigentliche Gedicht) verweist, das Huygens mit seinen Versen webte. In einem Brief vom 12. Mai 1647 bedankt sich Descartes bei Huygens für das Exemplar des Gedichts, das er empfangen durfte und betont das Können, mit dem der Dichter die Merkmale der *consolatio* mit der der Satire vermischt hat (Roth 1926: 251-253).

Sittenbilder

Mit dieser letzten Bemerkung („Satire") verweist Descartes auf den Hauptabschnitt des gedruckten *consolatio caecitatis*, das in seiner vorliegenden Form 1002 Verse füllt. Der größte Teil des Gedichts (ungefähr vier Fünftel des gesamten Textes) ist tatsächlich das, was Huygens die *series caecorum* nannte, die Reihe der Blinden, die sich ab der ersten Phase des Gedichts zu einer langen Reihe von 34 satirischen *vignettes* oder Sittenbildern entwickelte. Diese lange Passage beschreibt nacheinander – und durchgehend in gegensätzlichen Paaren – die Blindheit von gesunden, kranken, ruhigen, unruhigen, geizigen und verschwenderischen Menschen, von schönen, mächtigen, ehrgeizigen, verliebten, neidischen und zornigen Menschen, von Trinkern, von Frohnaturen und traurigen, geschäftigen und faulen Menschen, Malern, von mutigen und feigen Menschen, Jungen und Alten, Jungfern, Schwätzern, Schweigern, Tänzern, von eifersüchtigen Menschen, Jägern, Glücksspielern, Anwälten, von Höflingen, Gelehrten und Dichtern. Es sind die drei letzten Gruppen, die in dem aus dem Text ausgewählten Fragment im Mittelpunkt stehen und die auch in der Analyse behandelt werden.

Huygens' satirische Reihe stereotyper Charakterisierungen

wird umrahmt von einer Einleitung und einem Schluss, die den klassischen *topoi* des Trostgedichts folgen. Die wichtigsten Beispiele, auf die Huygens sich für seine Trost spendende Passage stützt, sind Ciceros *Tusculanae disputationes* (insbesondere das 4. Buch), die Trostschriften Senecas, das frühmittelalterliche *De consolatione Philosophiae* von Boethius, Petrarcas *De remidiis utriusque fortunae* und das neo-stoische politische Traktat *De constantia* des Leuvenschen Humanisten Justus Lipsius (de Kruyter 1971: 5-20). Das wichtigste Merkmal klassischer und Renaissance-Consolationes ist das Streben nach einem Zustand von *apatheia* oder der Unerschütterlichkeit der Emotionen. Das ist letztendlich auch die Botschaft, die Huygens für Lucretia – und sicherlich auch für sich selbst – im Sinn hat: Wir dürfen uns nicht zu sehr durch unsere Gefühle leiten lassen, insbesondere nicht in Momenten der Rückschläge. Gerade dann müssen wir den rationalen Gedanken anvisieren: Das, was Gott für uns beabsichtigt, das ist es, was passieren soll.

Streben nach apatheia

Ooghen-troost in der traditionellen Kritik

Durch den Verlust ihres Sehvermögens wird Lucretia dem Dichter zufolge besser imstande sein, die wahrhaft bedeutsame Wirklichkeit uneingeschränkt zu betrachten. Im Gegensatz zu all denjenigen, die die sichtbare Wirklichkeit der Phänomene für die wahre Wirklichkeit halten, kann sie ungehindert „binnewaerts zien“ [nach innen schauen] und auf diese Weise mit Selbsterkenntnis zu der Wahrheit kommen, die Gott für jeden, der wirklich sehen will, geschaffen hat. Um Lucretia davon zu überzeugen, dass ihre Krankheit nicht einfach nur ein Schicksalsschlag (*mala fortuna*) ist, den sie mit dem Grad der *apatheia*, nach dem klassische *consolationes* normalerweise streben, ertragen muss, macht Huygens in seinem Text deutlich, dass diejenigen, die sehend blind sind, die eigentlich Blinden sind. Jede Gruppe aus den *series caecorum* lässt sich durch die Erscheinungen der sinnlichen Wirklichkeit blenden. Alle tun das Gegenteil von Frömmigkeit: Sie sind durch und durch sündig, denn ihr äußerlicher Blick lenkt ihren Geist von der wahren spirituellen Wirklichkeit ab. Die aufgezählten Charaktereigenschaften, Gemütszustände und Berufe bestimmen den Blick des Menschen und verhindern so die wahre Innenschau. Obwohl sie also sehen können, in der buch-

stäblichen Bedeutung des Wortes, bleiben sie blind für die göttliche Wirklichkeit. Durch ihre tatsächliche Blindheit wird Lucretia letztendlich besser imstande sein, Gott und das Göttliche zu erblicken.

maßgebliche Studien

Unser heutiges Bild von *Ooghen-troost* ist in großem Maße geprägt durch zwei inzwischen klassische Studien, die dem Text gewidmet sind: Die kommentierte Ausgabe, die F.L. Zwaan 1984 von dem Text herausgab und die interpretative Studie von C.W. de Kruyter aus dem Jahr 1971. Zwaans Edition unterscheidet sich von vorangegangenen Ausgaben des Textes vor allem durch die Gewissenhaftigkeit, mit der der Herausgeber (gemeinsam mit dem klassischen Philologen Rank) die Herkunft der zahlreichen marginalen Zitate zu Huygens' Versen bestimmt. Die Zitate werden in dieser Edition nicht nur identifiziert, sondern auch übersetzt und, wo nötig, erklärt. Mehr noch, bei einigen Zitaten korrigiert Zwaan selbst Huygens, indem er beispielsweise darauf hinweist, dass das Zitat in den Originaltexten teilweise anders lautet oder indem er den richtigen Fundort angibt. Mit anderen Worten, Zwaan gibt Huygens' Text die endgültige Form.

De Kruyters Analyse des Textes beabsichtigt eine vollständige Interpretation des Textes, aber wie wir im Folgenden noch sehen werden, berücksichtigt diese Analyse die Komplexität des Verhältnisses zwischen Huygens' eigenen Versen („robe") und den Randverzierungen („bordure"), mit denen die niederländischen Verse geschmückt sind, kaum. De Kruyters Analyse ist hingegen darauf gerichtet, die Bedeutung des Textes in den von Huygens verwendeten Quellen zu verankern. Was Huygens in seinen eigenen Versen sage, stehe auch an den Rändern – zwar in anderen Worten und einer anderen Sprache, aber im Wesentlichen gibt es für de Kruyter zwischen den Komponenten ein Identifikationsverhältnis. Diese Begründung hängt mit De Kruyters Überzeugung zusammen, dass der Huygenssche Text ein Produkt der humanistischen Tradition ist, mit der der Dichter sich identifiziert. Die beiden Genres, denen sich Huygens in *Ooghen-troost* widmet – die *consolatio* und die Satire – sind ikonisch für diese Tradition. In der interpretierenden Analyse, die De Kruyter von dem Gedicht anfertigt, gibt er für jedes Huygenssche Argument an, in welchem der von Huygens verwendeten Quelltexte gleichlautende Argumentationen gefunden werden können. Das Fazit ist eindeutig: Huygens denkt wie Cicero, Juvenalis, Sene-

humanistische Tradition

ca, Augustinus, Boethius, Petrarca. Laut De Kruyter sagen alle diese Originaltexte im Wesentlichen dasselbe. Ihre unterschiedliche historische Herkunft und die Tatsache, dass sie verschiedenen philosophischen Traditionen angehören, spielen in seiner Analyse keine Rolle.

Auch wenn die Studien von Zwaan und De Kruyter im Wesentlichen unterschiedlich sind, – die eine präsentiert den Text in der besten Tradition der klassischen Philologie so tatsachenbasiert wie möglich, während die andere den Text interpretiert – gehen sie beide von demselben theoretischen Prinzip aus: Der Text hat eine harmonische Form und einen harmonischen Inhalt, und es ist der Autor, der dafür verantwortlich ist. Der Autor ist sowohl für Zwaan als auch für De Kruyter eine kontrollierende Instanz. De Kruyters Interpretation geht also immer explizit von Huygens aus, der als Autor über seinem Originaltext steht und die verschiedenen Linien seiner Argumentation zu einem homogenen Ganzen zusammengebracht hat. Er hat die niederländischen Verse geschrieben und die lateinischen und griechischen Zitate selektiert. An sich stimmt die Begründung natürlich, aber das schließt nicht aus, dass es in der Struktur des Huygensschen Textes Bedeutungsunstimmigkeiten geben kann, sei es zwischen dem Text und den Nebentexten, zwischen marginalen Zitaten untereinander, sei es innerhalb bestimmter Passagen des Haupttextes selbst. Ob Huygens selbst die Unstimmigkeit gesehen hat, ist noch eine andere Frage, aber was wir in unserer Analyse des Gedichts zu zeigen versuchen wollen, ist, dass *Ooghen-troost* auf eine grundlegend andere Art gelesen werden kann. Um das zu verdeutlichen, werden wir einige Ideen und Prinzipien anführen, die in den Studien der historischen Literaturwissenschaft unter der Sammelbezeichnung „New Historicism“ bekannt geworden sind.

Philologie vs. Interpretation

Der New Historicism in der Theorie

Was den New Historicism als Lesemethode genau ausmacht, ist schwierig zu verstehen, wenn man die Prinzipien der beiden Herangehensweisen nicht kennt, gegen die sich die Vertreter der neuen, um 1980 entstandenen Lesemethode nach eigener Aussage fundamental widersetzen: den Old Historicism oder den traditionellen historischen Ansatz einerseits und den New Criticism andererseits. Was den letzteren betrifft, ist der Gegensatz zum New

New Criticism

Historicism relativ selbstverständlich. Der New Criticism, der im zweiten Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg in den Vereinigten Staaten im Sekundarunterricht und in der akademischen Lehre die dominante Lesemethode wurde, war ein sogenannter selbstbestimmter Ansatz. Mit anderen Worten: Seine Vertreter fanden es sehr interessant, die Texte, die sie lasen, als für sich stehende Kunstwerke zu betrachten. Das bedeutete in der Praxis, dass sie sich für ihre Analysen weder mit der historischen Einbettung der literarischen Texte noch mit dem biografischen Hintergrund ihrer Macher beschäftigten. Ein literarischer Text ist für die New Critics keine historische Quelle, die ein bestimmtes Weltbild ausdrückt und ebenso wenig die Verbalisierung einer bestimmten Botschaft, die dieser oder jener Autor seinen Lesern mitteilen möchte. Ein literarischer Text hat für die New Critics keinen dokumentarischen Wert; er beabsichtigt in erster Linie Literatur zu sein, ein sprachliches Kunstprodukt, ein Zusammenspiel von formalen Strukturen und Eingriffen, das den Text befähigt, auf eine einzigartige Weise einen besonderen Gedanken auszudrücken, der nur in einer literarischen Sprache ausgedrückt werden kann.

Der New Historicism unterscheidet sich in mindestens zwei wichtigen Punkten vom New Criticism. Erstens ist der New Historicism ein historisierender oder kontextueller Ansatz und keine Autonomiebewegung: New Historicists gehen davon aus, dass es wenig sinnvoll ist, einen literarischen Text ausschließlich als für sich selbst stehendes Kunstobjekt zu betrachten. Das Basisprinzip des Historismus, den sie vertreten, setzt schließlich voraus, dass die Bedeutung eines Phänomens (in diesem Fall eines Textes) durch das Umfeld mitbestimmt wird, in dem dieses Phänomen entsteht. Wenn wir einen Text aus der Vergangenheit verstehen wollen, müssen wir nach Meinung der New Historicists also auch etwas über den Kontext des Textes wissen, über die kulturellen Umstände, in denen er anfangs funktionierte und die ihn prägen. Zweitens, und daran anschließend, verwerfen die New Historicists auch den strikten Unterschied, den die New Critics zwischen literarischer und nicht-literarischer Sprache machen. Für einen New Critic kann ein Gedicht nicht paraphrasiert werden: Die Bedeutung, die das Gedicht schafft, kann nur in literarischer Sprache ausgedrückt werden. Auch aus diesem Grund macht es für die New Critics überhaupt keinen Sinn, einen literarischen Text neben einem nicht-literarischen Text zu lesen. New Critics lesen auf

Historismus

eine textinterne Weise: Sie überschreiten in ihrer Lektüre nicht die Grenzen des literarischen Textes, den sie sich zu analysieren vornehmen und den sie als für sich stehendes, geschlossenes und harmonisches Sprachobjekt ansehen. New Historicists wenden dieses Prinzip der textlichen Einheit nicht an, weder in der Theorie noch in der Praxis. Sie gehen davon aus, dass Texte, die aus derselben Kultur stammen, alle Spuren Spuren der Kultur dieser Kultur enthalten, ob sie nun literarisch sind oder aber aus einem anderen Segment des kulturellen Systems (Politik, Religion, Rechtsprechung, Wissenschaft, ...) stammen. Um diese Spuren sichtbar zu machen – um, anders gesagt, die kulturelle Bestimmtheit eines Textes zu deuten – liest ein New Historicist allerlei Texte (literarische und nicht-literarische) neben- und durcheinander. Später soll noch verdeutlicht werden, was die Lesemethode des New Historicism genau beinhaltet. Vorerst genügt ein einfaches Beispiel, um zu zeigen, was den theoretischen Unterschied zwischen New Criticism und New Historicism in der Praxis eigentlich ausmacht. Wenn ein New Critic wie Cleanth Brooks Shakespeares *Macbeth* liest, dann versucht er festzustellen, wie der Text als formale Struktur durch eine Reihe zusammenhängender Metaphern koordiniert wird, die dem Stück auch thematischen Tiefgang und Entwicklung geben: Das Zusammenspiel der Metaphern sorgt dafür, dass der Text sagt, was er sagt und was er nur in dieser literarischen Form sagen kann. Verweise auf Elemente außerhalb des Textes (historische Ereignisse, auf die Shakespeare in seinem Theaterstück verweisen könnte, bestimmte politische Diskussionen, die in diesem Stück Spuren hinterlassen haben, Verweise auf bestimmte Quellen, auf die der Autor sich für seine Geschichte eines schottischen Stammesführers berufen haben könnte) braucht Brooks in seiner Analyse des Textes nicht. Wenn ein New Historicist dasselbe Stück liest, wird er zuallererst nicht nach einer vollständigen Lesung des Textes streben, sondern auf der Basis einer gut gewählten Passage den literarischen Text mit anderen Texten aus demselben kulturellen Kontext verbinden. Stephen Greenblatt, der Mann, dessen Werk den New Historicism wie kein anderes verkörpert, verbindet beispielsweise die Hexenszenen, die in Shakespeares Stück vorkommen, mit Kontextualisierung vs. Quellenforschung drei Texten über Hexerei, die in den zwei Jahrzehnten erschienen, die dem Shakespeare'schen, vermutlich zwischen 1603 und 1607 geschriebenen

Spuren der Kultur

Spur vgl. Kapitel 12

Kontextualisierung vs. Quellenforschung

Drama vorausgingen: *The Discoverie of Witchcraft* (1584) von Reginald Scot, George Giffords *Dialogue Concerning Witches and Witchcraftes* (1593) und die *Daemonologie* (1597) von James I., dem neuen König schottischer Abstammung, dem Shakespeare als führendes Mitglied der King's Men indirekt diente. Greenblatts Absicht ist nicht so sehr, zu zeigen, dass Shakespeare beim Schreiben seines Stückes diese drei Texte als Quellen verwendete (obwohl das, was Scots Text betrifft, plausibel ist), sondern um zu verdeutlichen, dass ein gutes Verständnis dieser spezifischen Szenen aus *Macbeth* nur möglich ist, wenn man einsieht, dass das Stück sich in eine sehr lebendige Debatte über Dämonen, Hexen und andere erstaunliche Phänomene aus Shakespeares Zeit einreiht, in der einige behaupteten, dass sie eine sehr reelle Gefahr wären (Handlanger des nicht weniger reellen Teufels) und andere, dass sie eine Illusion wären, mit der religiöse und politische Machthaber ihre Untertanen abspeisen wollten.

New Historicism vs. Old Historicism

So formuliert, ist der Unterschied zwischen dem New Historicism von Greenblatt und dem traditionellen historischen Ansatz, von dem er sich, wie bereits gesagt, ebenfalls distanziert, nicht sofort deutlich. Denn auch die Old Historicists bezogen Shakespeares Einsatz von Hexen in dem Stück auf kontextuelle Umstände aus der Zeit, in der das Stück erschien und wiesen auch schon auf die Bedeutung zeitgenössischer Texte für ein gutes Verständnis von literarischen Texten hin. Was Old und New Historicists teilen, ist in der Tat das Prinzip des Historismus: Beide Ansätze gehen davon aus, dass Textkenntnis die Kenntnis der Kultur, aus der der Text stammt, voraussetzt. Die Auslegung des Ansatzes ist allerdings anders, wie Greenblatt in einer bekannten Kritik am traditionellen Historismus verdeutlicht hat. Während er die traditionelle historische Methodik verdächtigt, „monologisierend" zu arbeiten, bezeichnet er die Lesemethode des New Historicism als durch und durch „dialogisch". Diese Charakterisierung bezieht sich auf zwei unterschiedliche Aspekte von Greenblatts Methodik. Erstens ist der Old Historicism in seinen Augen monologisch, weil er den literarischen Text in der Regel auf ein sehr bestimmtes Weltbild reduziert, das zudem in der Analyse eindeutig und harmonisch wird und sich in dieser Eindeutigkeit und Harmonie auch im literarischen Text selbst wiederfinden lässt. Das Verhältnis zwischen Text und Kontext ist in den Analysen des Old Historicism so gut wie eins zu eins: Wir kennen den Text

monologische und dialogische Verfahren

über den Kontext und umgekehrt. In den Augen eines New Historicists wie Greenblatt verstößt eine solche Auffassung per definitionem gegen das Prinzip der historischen Bestimmtheit. Ein kultureller Moment kann laut Greenblatt nicht einfach auf ein monolithisches Weltbild reduziert werden. Eine Kultur ist immer in Bewegung und folglich das instabile Resultat von Stimmen und Gegenstimmen, von einem Streit zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Gruppierungen, die in einer bestimmten Frage unterschiedliche Standpunkte einnehmen. Die eine spezielle frühneuzeitliche Vorstellung von Hexerei und Dämonologie gibt es nicht, und deshalb kann man auch nicht sagen, dass Shakespeares *Macbeth* diese Vorstellung einfach illustriert. Für Greenblatt ist Shakespeares Text deshalb auch keine transparente Wiedergabe der „Hexenfrage“, sondern Teil eines Netzwerks von Texten, die alle zusammen – gemäß einer komplexen Dynamik von Dialog und Konflikt – diese Debatte gestalten. Mit den anderen Texten teilt Shakespeares Stück spezifische Teile des herrschenden Diskurses über Hexerei, aber er nimmt in der Gruppe der Texte eine besondere Position ein: Dadurch, dass die Hexen Bestandteil des Textes werden, werden sie inszeniert und theatralisiert. Mit anderen Worten: Die Frage nach dem Status von Hexen – sind sie real oder einfach ein Produkt der Phantasie – bekommt im Kontext des Theaters als Ort, der von der Realität der Phantasie lebt, eine sehr paradoxe Bedeutung. Mehr als im Old Historicism wird im New Historicism der und der relativen Autonomie der Kunst Beachtung geschenkt. Während in der traditionellen Methodik literarische Texte wie transparente Fenster auf die Kultur erscheinen, deren Teil sie sind, wird im New Historicism die Aufmerksamkeit immer auch auf die Art und Weise gerichtet, wie ein Kunstwerk sich von dieser Kultur distanziert.

Diskurs vgl. Kapitel 5

Eigenheit der Literatur

Der Old Historicism ist laut Greenblatt jedoch noch aus einem zweiten Grund monologisch. In der traditionellen Methodik schien die Forschung nach Greenblatts Meinung zu Unrecht davon auszugehen, dass das Studium der Vergangenheit selbst nicht dem Prinzip des Historismus unterliege. Der traditionelle Forscher positionierte sich gleichsam auf einem Punkt außerhalb der Zeit, von dem aus sich die von ihm studierte Vergangenheit, „wie es gewesen“ zu entfalten schien. Für Greenblatt ist das vermutlich der zentrale Widerspruch des Old Historicism: Wenn alles historisch bestimmt ist, dann muss der Forscher dies seiner Meinung

historische Bestimmtheit des Forschers

nach auch sein. Unsere eigene historische Bestimmtheit determiniert die Perspektive, aus der wir die Vergangenheit betrachten. Die Bestrebungen, die wir in der Vergangenheit zu finden meinen, sind damit teilweise auch unsere eigenen. Auch darin zeigt sich das Neue des New Historicism: Es ist ein Ansatz, der nicht nur die Historizität des Forschungsobjekts, sondern auch die Historizität des forschenden Subjekts und die Historizität des Verhältnisses zwischen beiden berücksichtigt. Wohlgemerkt, Greenblatts Plädoyer für eine dialogische Methodik enthält selbstverständlich keinen Freibrief für die ungenierte Projektion von Überlegungen auf die Vergangenheit. Greenblatt vergleicht das Erforschen der Vergangenheit aus diesem Grund mit einem Gespräch, das der Forscher mit den Toten führt. Ein solches Gespräch kann sich nur aus der Gegenwart ereignen – es ist der Forscher, der den Toten eine Stimme gibt und sie sprechen lässt –, aber der Prozess geht dennoch von einem großen Respekt für die Eigenheit der Vergangenheit aus. Das Gespräch entsteht allein dank der Worte, die der Forscher verwendet, und diese stammen aus der Vergangenheit.

Gespräch mit Toten

Das Gespräch mit den Toten ist ein Topos, der in der Literatur jener Periode floriert, die wir inzwischen auch mit der Lesemethode des New Historicism assoziieren: Die Literatur der Renaissance oder in der Terminologie, die die New Historicists lieber verwenden, die Literatur der frühmodernen Periode. Hinter der terminologischen Vorliebe verbirgt sich erneut Greenblatts Prinzip des Dialogismus: Dass die Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts (das „natürliche" Habitat der meisten New Historicists) frühmodern genannt werden kann, verweist auf die Überzeugung dieser Wissenschaftler, dass sich in dieser bewussten Zeit bestimmte historische Entwicklungen, Phänomene und Probleme zu manifestieren begannen, die in unserer eigenen Zeit – der spätmodernen oder, wie andere meinen, schon postmodernen Ära – sich ihrem Ende nähern. In der frühmodernen Periode, behauptet Greenblatt, kamen einige unserer kulturellen Gewissheiten zum ersten Mal auf – etwa darüber, was es bedeutet ein Individuum zu sein, über das Verhältnis zwischen Politik und Religion, über interkulturelle Begegnungen, etc. – so dass das Studium dieser Periode immer auf besondere Weise historisch mit unserer eigenen Zeit verbunden sein wird.

Frühmoderne

Der New Historicism in der Praxis

Die kurze Analyse von Huygens' *Ooghen-troost*, mit der dieses Kapitel schließt, wird sich auf die erste der beiden oben formulierten Bedeutungen beschränken, in der Greenblatt dem traditionellen historischen Ansatz vorwirft, monologisierend zu verfahren. Wie wir bereits sehen konnten, ist De Kruyter in seiner Analyse des Gedichts alles daran gelegen, den Text als ein in jeder Hinsicht zusammenhängendes Ganzes zu lesen, wobei Haupttext und Randnotizen einander bekräftigen. De Kruyter monologisiert den Text in sehr starkem Maße und das auf zwei Arten. Erstens geht er davon aus, dass die unterschiedlichen Intertexte, die Huygens am Rand seines Gedichts anzeigt, einen homogenen Apparat bilden. Das ist nicht so. Außerdem suggeriert De Kruyter, dass er damit den Kern des Huygensschen Wesens und seiner Zeit zu fassen wusste. Vor allem letzteres ist nicht wahr: Huygens' Text befindet sich an einem Wendepunkt im Übergang vom frühmodernen zum modernen Weltbild. Dieser Moment ist von vielen Friktionen und Konflikten gekennzeichnet, die in der folgenden Analyse des Gedichts skizziert werden sollen, und die es unmöglich machen, Huygens' Zeit als ein monolithisches Ganzes zusammenzufassen (Gosseye 2011).

Übergang der Weltbilder

Huygens ist ein „christlicher Humanist“, so behauptet De Kruyter wiederholt, ohne dabei die Überlegung anzustellen, dass beide Strömungen – Christentum und Humanismus – sicherlich in der Zeitenwende, in der Huygens lebte und schrieb, relativ verschieden besetzt sein können. Ebenso bleibt er dabei blind für die Möglichkeit, dass die beiden Bestandteile seiner Beschreibung in mancher Hinsicht widersprüchlich sind. Huygens war ein eindeutiger Calvinist und, wie wir schon bei dem Verweis auf die Biografie, die Gerrit Kalff über den Dichter schrieb, angaben, ist dieser Aspekt seiner Persönlichkeit in jeder Hinsicht nicht leicht mit dem humanistischen Imperativ zu versöhnen. In *Ooghen-troost* spielt Huygens selbst verschiedene Male auf die Möglichkeit an, dass die Quellen, auf die er verweist, und die Wahrheiten, die sie enthalten, nicht alle zwangsläufig derselben Ordnung entsprechen. In einem lateinischen Spruch, der dem längeren Gedicht vorangeht („Ne lege me“) warnt er den Leser seines Textes, dass er in seinen Randbemerkungen sowohl heidnische als auch christliche Autoren angeführt hat. Der Verweis, der zu diesem Vers ge-

hört, stammt aus einer bekannten Passage aus Augustinus' *De doctrina christiana*, in der der Kirchenvater sich fragt, ob es sich wohl gezieme, dass ein christlicher Denker Texte verwende, die von gottlosen Denkern wie Plato verfasst wurden. Das Motiv ist in der Kulturgeschichte der frühen Moderne bekannt als Topos des *spoliatio Aegyptorum*, ein Verweis auf die Passage aus dem Buch Exodus, in dem Gott seinem Volk die Zustimmung gibt, die heidnischen Ägypter zu plündern (Eden 2001: 8-32). Indem er auf diese Problematik verweist und sich explizit wie jemand verhält, der sich am Blut der Heiden (Huygens' Metapher) labt, reiht der Autor von *Ooghen-troost* sich in ein dialogisches Ganzes der Stimmen um diese Frage ein; ein Dialog, der auch durch einige der marginalen Verweise unterstrichen wird.

Indem er *Ooghen-troost* als homogenes Ganzes liest, liest De Kruyter auch den komplexen historischen Kontext, in dem der Text entstand, wie eine monolithische Einheit. Er übersieht damit das für uns evidente Faktum, dass *Ooghen-troost* sich im Spannungsfeld zwischen mindestens drei einander teilweise überlappender diskursiver Intertexte ansiedelt, in denen Blindheit einen speziellen Status erfüllt: 1. eines religiös-philosophischen; 2. eines ästhetisch-poetologischen, 3. eines epistemologisch-wissenschaftlichen. Sie können alle drei im Zeichen jener Fragmentierung und Zerrüttung gelesen werden, die Kalff das Wesen des modernen Menschen nennt. Die Mitte des 17. Jahrhunderts ist ein Wendepunkt in der Geschichte des zentralen Themas von Huygens' Gedicht. Das Sehen ist seit dem Beginn des Christentums das Sinnesorgan par exellence gewesen, das den Menschen vom Göttlichen ablenkt und zum Sündigen verleitet. Aber Huygens' Zeit ist auch die Zeit, in der sich ein neues wissenschaftliches Denken zu manifestieren beginnt, das die sichtbare Wirklichkeit in den Mittelpunkt stellt und sich auf das buchstäbliche Sehen der Wirklichkeit stützt. Auch an dieser Entwicklung ist Huygens interessiert, wie aus den verschiedenen Passagen seines Gedichts deutlich wird. Die Frage, die unserer Analyse dieses Gedichts zu Grunde liegt, ist also nicht nur, wie sich der Calvinist und Humanist Huygens in *Ooghen-troost* zueinander verhalten, sondern auch wie Huygens' Interesse für die neue Wissenschaft sich zu beiden Aspekten der dichterischen Stimme verhält. Dabei ist vor allem die Frage, wie sich das „Sehen" des Wissenschaftlers (das äußerliche Wahrnehmen der äußeren sichtbaren Wirk-

diskursive Intertexte

Calvinismus, Humanismus, Wissenschaft

lichkeit) zu dem innerlichen Sehen verhält, zu dem Huygens, der Calvinist, im Kontext des Gedichts aufruft.

Diese Analyse von *Ooghen-troost* geht vom letzten Vers aus:

„Blind en onblind is een, de vromen sullen God sien“.

gegensätzliche Bedeutungen

Huygens jongliert durch den ganzen Text hindurch mit den beiden gegensätzlichen Bedeutungen des zentralen Konzepts, um die das Gedicht strukturiert ist und durch die es, als *consolatio* und Satire, seine komplexe Bedeutung bekommt. Diese Bedeutungen werden im Gedicht gegeneinander ausgespielt, bis Huygens im letzten Vers folgert, dass blind und nicht blind eins sind. Auf den ersten Blick scheint eine solche Schlussfolgerung sowohl die Ziele der *consolatio* als auch die der Satire zu untergraben: Wenn blind und nicht blind in der Tat eins sind, wenn es, mit anderen Worten, letztendlich nichts ausmacht, ob man also nicht blind ist, was hat es dann für einen Sinn, eine Blinde mit dem Argument zu trösten, dass ihre Blindheit ein Geschenk ist? Andererseits, wenn blind und nicht blind eins sind, was ist dann der Nutzen der stets wiederkehrenden satirischen Ermahnung, dass wir aufhören müssen, uns wie blinde Narren zu verhalten, die sich selbst in die Irre führen? Warum kommt der Dichter nicht zu diesem Schluss? Was bedeutet es, wenn er betont, dass blind und nicht blind eins sind? Anhand der drei letzten Gruppen der *series caecorum*: der Höflinge, der Gelehrten und der Dichter (nicht zufällig Gruppen, zu denen Huygens selbst auch gehörte) werden wir in den folgenden Abschnitten ein Bild der Art und Weise zu skizzieren versuchen, mit der der komplexe kulturhistorische Kontext des Gedichts in Huygens' Versen Gestalt bekommt. Huygens' letzter Vers wird durch das folgende Zitat aus dem 92. Brief von Augustinus begleitet, das wir in unsere Interpretation aufnehmen:

„Als ge leest, zalig zijn de reinen van hart, want zij zullen God zien, begrijp dan dat de goddelozen Hem niet zullen zien, immers de goddelozen zijn niet zalig en hebben geen rein hart“

[Wenn Du liest, selig sind, die ein reines Herz haben; denn sie werden Gott schauen, erkenne dann, dass die Gottlosen Ihn nicht sehen werden, denn die Gottlosen sind nicht selig und haben kein reines Herz].

Die Aufhebung des Unterschiedes zwischen blind und nicht blind wird durch das Zitat am Rand mit dem Lesen eines Bibeltex-

tes verbunden. Das Wort von Gott soll den Unterschied zwischen blind und nicht blind aufheben.

Intertextualität vgl. Kap. 8, 2 u. 10

Im religiösen Intertext von *Ooghen-troost* wird Blindheit als bedeutender Begriff auf zwei Arten interpretiert; im Denken der Antike wird sie oft mit einer überlegenen Form des Sehens assoziiert, man denke dabei zum Beispiel an Tiresias, den blinden Seher. Im christlichen Gedankengut dagegen, das wurde bereits aus dem Vorhergehenden deutlich, wird Blindheit mit Sündhaftigkeit verbunden. In der Blindheit des Höflings wird der Unterschied zwischen geistiger Blindheit und physischem Sehen problematisiert. Der Höfling wird durch die Mode und den großen Prunk des Hofes geblendet. Huygens hatte schon früher ein satirisches Gedicht über die Mode geschrieben, stark calvinistisch inspiriert und geleitet durch das, was Jonas Barish *The Antitheatrical Prejudice* nennt, nämlich das tief verwurzelte Misstrauen gegenüber Theatralik als etwas, das falsch und unaufrichtig ist (Barish 1981: 1-4). *Costelijck mal* (1622) prangert die Mode am Hof in 500 Alexandrinern an. Der Ton des Gedichts ist verspielt und locker. Obwohl der Vorwurf an den Höfling derselbe ist und die *series caecorum* auch satirisch sind, klingt Huygens in dieser Passage aus *Ooghen-troost* ernster. Er identifiziert sich mit dem Höfling und schreibt über sich selbst: „Maer ‚khebb mijn een oogh blind/ Gekeken aende vlagg van desen warrelwind“ [Ich schaute mir bereits ein Auge blind/ an dem was sich da bauscht in diesem Flatterwind]. Die metaphorische Blindheit des Höflings schlägt hier plötzlich in eine buchstäbliche Blindheit um. Die Mode wird eine der Schuppen vor den Augen des Höflings genannt. Eine wichtige intertextuelle Referenz für diese Passage scheint das apokryphe Bibelbuch Tobit zu sein. Tobits tatsächliche Blindheit, die als Folge von Schuppen vor den Augen umschrieben wird, ist die Folge seiner sittlichen Überlegenheit. Hier wird Blindheit also in einem christlichen Kontext mit moralischer Überlegenheit verbunden. Eine andere Schuppe vor den Augen des Höflings ist ein Mangel an Unterscheidungsvermögen. Der Höfling kann die Wahrheit nicht von der Lüge unterscheiden. Tatsächliche und metaphorische, physische und moralische Blindheit werden in dieser Passage, in der das äußere Sehen par excellence als Ursache für Sündhaftigkeit ganz vorn steht, durcheinander verwendet.

Konzepte von Blindheit

Der Konflikt zwischen diesen beiden Konzeptualisierungen von Blindheit (moralisch und körperlich) wird noch durch zwei

Sorten von Quellen (christlich und klassisch-antik), die Huygens in seinen Randnotizen zitiert, verstärkt. Außerdem entsteht auch eine Reibung zwischen Huygens’ Calvinismus, der die Weltsicht als Teil des wahren Glaubens betrachtete, und der augustinianischen Ablehnung des oberflächlichen Erscheinens in der *series caecorum*. Seit der Reformation wurde, vor allem im Gedankengut von Martin Luther und Calvin der Unterschied zwischen Sehen und Hören, und damit also die Relation zwischen Bild und Wort, zu einem theologischen Streitpunkt. Für Luther, der sich mit seiner *sola scriptura* zum absoluten Primat der Heiligen Schrift bekennt, ist Glauben an das Hören des Wort Gottes geknüpft. Sehen bleibt für ihn stets an der Oberfläche der Dinge verhaftet, während Glauben sich um die verborgene Wahrheit dreht. In Calvins Theologie bilden Sehen und Hören gemeinsam den wahren Glauben. Er behauptet, dass die Betrachtung der Welt mit der Betrachtung der Selbst-Offenbarung Gottes gleichbedeutend ist. Der Gläubige muss neben dem Wort Gottes die Welt als zweite göttliche Offenbarung wahrnehmen und als solche interpretieren (Zachman 2006: 176). Vor allem in den nördlichen Niederlanden war der Einfluss des calvinistischen Denkens besonders groß. Die Metapher vom , in dem die Welt neben der Bibel eine zweite Offenbarung bildet, ist eine oft vorkommende Trope in der niederländischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts und kehrt auch vielfältig in *Ooghen-troost* wieder.

Buch der Natur

Zusammen mit einem neuen Blick für das „Sehen“ brachte diese Metapher auch eine neue Sicht auf das Lesen mit sich. In der Metapher vom Buch der Welt werden Sehen und Lesen jedenfalls gleichgesetzt. Das Betrachten der Natur ist eine Form des Lesens und Interpretierens. Diese Annahme hatte einen großen Einfluss auf frühmoderne wissenschaftliche Entwicklungen. Die Mitte des 17. Jahrhunderts war immerhin auch ein wichtiger Moment für die sich völlig neu entwickelnde empirische Wissenschaft. Unter dem Einfluss des auf Augustinus basierenden christlichen Denkens war theoretische Neugier, d.h. Neugier, die nicht mit einem Nutzen für den Menschen verbunden war, lange Zeit mit Sündhaftigkeit assoziiert geblieben. Durch die sich verändernde Konzeptualisierung von Visualität im calvinistischen Denken, wandelte sich auch die Auffassung über theoretische und empirische Wissenschaft. Wenn die Welt eine göttliche Offenbarung ist, die interpretiert werden muss, dann unterstützt die empirische Wis-

Sehen und Lesen

senschaft den wahren Glauben. Auch hier, in der neuen Wissenschaft der frühmodernen Zeit, wird die Relation zwischen Wort und Bild thematisiert. In der Scholastik und im Humanismus war der Erwerb neuer Kenntnisse hauptsächlich (manchmal sogar ausschließlich) die Folge eines Leseaktes. Für empirische Wissenschaftler ist Wissen dagegen auf das Sehen gegründet. Aber wenn Sehen auch eine Form des Lesens ist, wie es aus der Metapher vom Buch der Welt hervorgeht, dann ist Empirie ebenfalls ein Leseakt.

Okularzentrismus

Im Jahre 1647 sind Blindheit und Sehen entscheidende Konzepte in der Entwicklung eines wissenschaftlich-epistemologischen Paradigmas, das *Okularzentrismus* genannt werden kann. Die Bedeutsamkeit des Sehens für die neue Wissenschaft des 17. Jahrhunderts erklärt auch die Aufmerksamkeit für die Wirkung des Sehens und wird deutlich durch die enormen Fortschritte bei der Entwicklung von Apparaturen, die das Sehen verstärkten (man denke an die Erfindung von Mikro- und Teleskop). Gleichzeitig brachten die neuen Einsichten über die Wirkung des Lichts und des Auges, und die Möglichkeit, den Blick zu schärfen, aber auch neue Erkenntnisse hinsichtlich der Unzuverlässigkeit des Visuellen mit sich. Die Unzulänglichkeit des Sehens wird deshalb auch vielfältig in wissenschaftlichen Traktaten thematisiert. Durch die Gleichsetzung von Lesen und Sehen und durch den Nachdruck, mit dem auf die Unzuverlässigkeit des Visuellen verwiesen wird, wird die Möglichkeit, objektives Wissen zu erwerben, in Frage gestellt. Dies findet seinen Ausdruck im neu aufflammenden Interesse für die hellenistische Strömung der pyrrhonischen Skepsis im 17. Jahrhundert, die den radikalen Zweifel voraussetzt (Popkin 1964: 1). In der Passage über die Blindheit der Wissenschaftler wird diese Form des Skeptizismus, die die Voraussetzung der Möglichkeit von Wissenserwerb in Zweifel zieht, dadurch ausgedrückt, dass unterschiedliche Arten von Wissen gegeneinander ausgespielt und jedesmal verworfen werden.

Skepsis

In den Versen 875b bis 880 lesen wir:

„De Letter-luij zijn blind,/ En sien maer door haer Boeck: Sy struijcklen als een kind,/ En meenen vast te gaen in all haer doen en seggen:/ Vijf roepen, dat 's de wegh, tien konnen 't wederleggen,/ En waerheid is maer een. daer werdt geloghen dan,/ En wel hem die sijn Penn op 'tscherpste snijden kan"

[Die blind sind und gelehrt, im ganzen Land zu finden:/ die bilden sich gern ein, dass sie allwissend sind,/ und schauen nur aufs Buch und stolpern wie ein Kind,/ obwohl sie glauben, selbstsicher sich zu bewegen./ Fünf rufen: Da geht's lang! Zehn können's widerlegen./ Und Wahrheit ist nur Eins, da lügt man offenbar./ Die schärfste Feder stellt sich hier am besten dar].

Die Letter-luij, auf die Huygens verweist, sind die Gelehrten. Sie werden geblendet durch ihre Bücher. Die Blindheit der Wissenschaftler ist also nicht die Folge des Nach-Außen-Schauens, wie das für den Höfling der Fall ist, sondern eines Leseaktes. Die Gelehrten lassen sich von der Rhetorik blenden: „De woorden draghen 't wegh“ [denn alles hängt am Wort]; die Wahrheit ist eine Frage von überzeugendem Argumentieren: „En wel hem die sijn Penn op 'tscherpste snijden kan“ [Die schärfste Feder stellt sich hier am besten dar] bedeutet soviel wie „der Erfolgreichste ist derjenige, der mit der meisten Überzeugung spricht“. Obwohl der Gelehrte von seinen Büchern geblendet wird, basieren die wissenschaftlichen Erkenntnisse, auf die verwiesen wird, größtenteils auf empirischen Wahrnehmungen. Huygens nimmt in dieser Passage einige der zeitgenössischen wissenschaftlichen Debatten in seine Verse auf, so bezieht er sich beispielsweise auf William Harvey's Entdeckung des Blutkreislaufs 1628 („hier loopt het Bloed rondom“ [hier läuft das Blut im Kreis]), auf Kopernikus' Heliozentrismus und auf Descartes' Konzeptualisierung der Materie als zufällig sich bewegende Atome: „Hier zijn de dinghen stoff van bollekens, die werren, En maken voght en droogh“ [Hier ist, was fest erscheint, lauter Atomgewimmel]. Vor allem durch das Aufgreifen dieser letzten wissenschaftlichen Auffassung der Welt wird die Reibung der Weltbilder in Huygens' Versen deutlich. Descartes' mechanistisches Weltbild, das darin dargestellt wird, steht der Metapher vom Buch der Natur, der Welt, die im Gedicht wiederholt im Mittelpunkt steht, diametral gegenüber. So beispielsweise in den Versen 61 bis 65:

Reibung der Weltbilder

„Nu hebben Ghij en Ick de Wereld uytgelesen./ Wat dunckt u, soud 't voor ons all heel ontijdigh wesen,/ Het Boeck eens toe te slaen, en maken op dien Text/ Op 's menschen aller wijst, dat is op 'taller ghext, /Ons blindeling Sermoen, ons oogheloos bedencken?“

[Nun haben Du und ich die Welt ganz ausgelesen, was denkst Du, sollte es denn für uns wirklich zu früh sein, das Buch einmal zuzuschlagen und auf diesen Text, so weise als menschenmöglich, also vollkommen

töricht, unseren blinden Sermon, unseren augenlosen Reim zu ersinnen?].

Das Buch der Welt, so behauptet Huygens im Vers 61, hätten er und Lucretia nun schon ausgelesen. Sie hätten alles gesehen, was es zu sehen gibt und alles gelernt, was es daraus zu lernen gab und müssen nun die Augen auf den innerlichen Menschen richten und über das Göttliche nachsinnen. Dabei hilft ihnen ein Bibeltext; Huygens referiert in den Versen 63 und 64 auf einen Bibeltext (1. Kor 3: 18). Die tatsächliche Blindheit, die es ihnen ermöglichen wird, metaphorisch zu sehen, geht mit dem Lesen der Bibel einher, das wird auch in dem letzten Vers deutlich.

Die verschobene Beziehung zwischen Wort und Bild wurde schließlich auch in den frühmodernen Künsten thematisiert. Die Unzuverlässigkeit des Sehens wurde außerdem durch die neuen Erkenntnisse über die Verwendung der Perspektiven in der Malerei bestärkt. Um eine richtige Perspektive zu haben, muss man die Wirklichkeit jedenfalls verzerrt wiedergeben. Wieder einmal kommt den nördlichen Niederlanden eine besondere Rolle in dieser frühmodernen Entwicklung zu. Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts wird durch fehlende Narrativität gekennzeichnet (Alpers 1983: 26-71). Während die italienische Malerei der Renaissance in besonderem Maße als erzählend charakterisiert werden kann, scheint sich die nordniederländische Kunst derselben Periode auf die reine Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit zu konzentrieren. Sie wird beschreibende Kunst genannt. Auch hier spielt die Metapher vom Buch der Welt eine wichtige Rolle. Die Wiedergabe des Sichtbaren in purer Beschreibung eröffnet eine verborgene Dimension, nämlich die Wiedergabe der göttlichen Offenbarung, die interpretiert werden muss. Der ästhetisch-poetologische Intertext von Ooghen-troost kann deshalb auch anhand der Paragone oder des Streits zwischen den Schwesterkünsten Malerei und Dichtung dargestellt werden. Huygens nennt in seinem Gedicht sowohl die Maler als auch die Dichter blind. Insbesondere die Passage über die Blindheit der Maler hat in der Huygens-Forschung für viele Kontroversen gesorgt. Verschiedene Kritiker werfen dem Dichter einen Mangel an Gefühl gegenüber der Malerei vor. Die Blindheit der Maler ist schließlich die Folge einer platonischen Argumentation: Sie geben nur die Abbildung der Abbildung wieder. Die Blindheit der

Perspektiven in der Malerei

Blindheit der Dichter

Dichter ist eher die Folge ihrer Unkenntnis. Anders gesagt: Alle Maler sind blind, aber nur schlechte Dichter sind blind. Blindheit wird hier in einer kunsttheoretischen Debatte eingesetzt, die zwischen Ikonoklasmus und dem Vermögen der Literatur, Bilder vor dem geistigen Auge aufzurufen, balanciert. Am Schluss werden auch die Dichter blind genannt. Diese letzte Blindengruppe wird oft mit der Blindheit der Maler verbunden, etwa in der Mitte des Gedichts. Die Blindheit der Maler beruht auf einer wörtlichen Form des Nicht-Sehens: Sie sehen die wahre Art dessen, was sie zeichnen, nicht und können sie auch nicht darstellen. Die Blindheit der Dichter ist jedoch eher die Folge der Unfähigkeit zum „innerlichen Sehen“. Dichter sind blind, wenn ihre Verse in formalen Spielchen steckenbleiben:

„De Dichters zijn dicht blind; sij sien maer door het Rym,/ En geven ’t op voor konst, of Kistemakers Lym,/ Lym, die maer kleven kan, voor steken en voor schaven,/Voor maet en regelen, den lof van ’t ambacht gaven./ Sij tasten blindeling de swaerste saken aen,/ En hopen, will het Rijm maer volgen, ’tsal wel gaen“ (Vers 915-920)

[Die sind so dicht wie blind; sie sehen nur durch den Reim/ und gehen in der Kunst den Wörtern auf den Leim,/ der doch bloß kleben kann, als machten Leim und Schere/ statt Hobel, Meißel, Maß dem Schreiner höchste Ehre./ Denn blindlings rühren sie die schwersten Sachen an/ und hoffen dass der Reim der Rede folgen kann].

Literatur und Wahrheit

Dichter, die in Reimereien hängen bleiben, schaffen es nicht, die Wahrheit darzustellen, weil genauso wie bei der Blindheit der Höflinge die Form ihren Blick bestimmt. Trotzdem steht das Vermögen der Literatur, die Wahrheit wiederzugeben, in Huygens’ Gedicht an erster Stelle. Davon zeugen die vielen Zitate an den Rändern. Ebenso weist die Aufhebung von blind und nicht blind, die am Ende die Folge eines Leseaktes ist, in dieselbe Richtung. Nur schlechte Dichter sind blind.

Dem calvinistischen Humanisten, der Huygens war, gelingt es nicht, das komplexe Netz gegenteiliger Bedeutungen, die seine Verse aufweisen, zusammen zu halten. Für den Calvinisten ist die Welt ein großer Verweis auf Gott. Apathisch der Welt gegenüber zu stehen, wonach in den humanistischen *consolationes*, aus denen Huygens seine Genrecodes entlehnt, gestrebt wird, steht also Huygens’ Calvinismus gänzlich entgegen. Außerdem entsteht auch eine gewisse Reibung zwischen Huygens’ calvinistischem

Weltbild und dem mechanistischen Weltbild, dessen Konturen in Huygens' wissenschaftlichen Intertexten auftauchen. Sein Humanismus schließlich, der stark auf die Rhetorik und die Imitation der klassischen Antike baut (wie aus seinen Randnotizen deutlich wird), schließt die Prämissen der neuen Wissenschaft (Empirie, rationale Experimente) durch die Betonung der Bücherweisheit aus. Blindheit, das zentrale Konzept in Huygens' Gedicht, funktioniert in jedem dieser diskursiven Intertexte auf unterschiedliche und auch untereinander widersprüchliche Art. So ist die Auflösung des Unterschieds zwischen blind und nicht blind, auf die der letzte Vers verweist, im wissenschaftlichen Intertext unmöglich, aber im religiösen notwendig. Beide Intertexte bestimmen im Grunde den komplexen historischen Moment, in dem Huygens' Gedicht erscheint und sie sind, wie wir sehen konnten, auch buchstäblich im Gedicht erkennbar. Für einen New Historicist ist es unwidersprochen, dass De Kruyter der Komplexität des historischen Moments keine Aufmerksamkeit schenkt und die Unstimmigkeiten in seiner Analyse verschleiert. Dass es selbst Huygens nicht gelang, die Friktion des kulturhistorischen Moments, in dem er schreibt, in einem homogenen Text verschwinden zu lassen, muss in dieser Analyse übrigens nicht als mangelndes dichterisches Vermögen des Autors gesehen werden. Die historische Bestimmtheit von Huygens – und mit ihm jedes historischen Subjekts – impliziert nämlich, dass er seine eigene Zeit nicht in derselben Art und Weise überschauen und ergründen konnte, wie wir das mit einem geschichtlichen Abstand tun. Trotz der Verwendung der Metapher des Gesprächs mit den Toten bleibt Huygens notwendigerweise blind für den Dialog von Stimmen und Gegenstimmen in seinem eigenen Text. Es ist jedoch eben dieser Dialog, der *Ooghen-troost* für einen New Historicist so interessant macht.

widersprüchliche diskursive Intertexte

Friktion des historischen Moments

(Übersetzung: Ute Bratz)

Literatur

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Barish, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: The University of California Press, 1981.

Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. San Diego: Harcourt, 1947.

Eden, Kathy. *Friends Hold All Things in Common. Tradition, Intellectual Property, and the* Adages *of Erasmus*. New Haven, London: Yale University Press, 2001.

Gosseye, Lise. *Reading Towards the light. Constatijn Huyghens Ooghentroost 2t the Beginnings of Modernity.* Unveröffentl. Dissertation, Universität Gent, 2011.

Huygens, Constantijn. *Ooghen-Troost. Uitgegeven naar de autograaf en de drukken ingeleid en toegelicht door F.L. Zwaan*. Groningen: Wolters Noordhoff / Bouma's Boekenhuis, 1984.

Kalff, Gerrit. *Constantijn Huygens*. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & zoon, 1901.

Kruyter, C.W. de. *Constantijn Huygens'* Oogentroost. *Een interpretatieve studie*. Boom: Meppel, 1971.

Pieters, Jürgen. *Hetzij bij voorziening, hetzij bij geheugenis.* Hofwijck *in de postume herinnering van Constantijn Huygens*. Groningen: Historische Uitgeverij, 2007.

Pieters, Jürgen und Van der Vorst, Christophe. „„Cui dono lepidum novum libellum?“ Van editiewetenschap naar traditiewetenschap: Huygens' *Ooghentroost* door een nieuwe bril“'. *Nederlandse Letterkunde* 14.1 (2009): 49-76.

Popkin, Richard. *The History of Scepticism from Erasmus to Descartes*. New York: Harper & Row, 1964.

Roth, Leon. *Correspondence of Descartes and Constantijn Huygens 1635-1647*. Oxford: Clarendon Press, 1926.

Strien, Anton van. „17 augustus 1630: Huygens stuurt Hooft twee vertalingen uit de gedichten van John Donne“. *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Hgg. Schenkeveld-van der Dussen, M.A. et al. Amsterdam / Antwerpen: Noordhoff Uitgevers, 1998.

Zachman Randall. C., *John Calvin as Teacher, Pastor, and Theologian: the Shape of his Writings and Thought*. Grand Rapids: Baker Academic, 2006.

Zwaan, F.L., Hg. *Dagh-werck van Constantijn Huygens*. Assen: Van Gorcum, 1973.

4 „Ich schwör bei meiner Kron', jetzt alles d'ran zu wagen“: Joost van den Vondel, *Lucifer* (1654)

Bettina NOAK

Vondel, „Prinz der Poeten“

Der bedeutendste niederländischsprachige Dichter der Frühen Neuzeit, Joost van den Vondel, wurde am 17. November 1587 in Köln geboren, er starb am 5. Februar 1679 in Amsterdam. Seine Eltern stammten ursprünglich aus Antwerpen, hatten aber ihrer religiösen Überzeugung wegen aus den Südlichen Niederlanden fliehen müssen. Bald schon war es für sie auch in Köln nicht mehr sicher, denn auch dort übte die Inquisition Druck auf die protestantischen Flüchtlinge aus. Daher entschied sich die Familie, wie so viele Glaubensflüchtlinge, in die nördlichen Niederlande zu ziehen, die sich 1581 vom spanischen König losgesagt hatten und als eine Republik, die von einer calvinistischen politischen Elite geprägt wurde, trotz des Krieges gegen Spanien gerade dabei waren, einen politischen, ökonomischen und kulturellen Aufschwung zu beginnen. Nach einem kurzen Aufenthalt in Utrecht wohnte die Familie seit 1596 in Amsterdam, wo der Vater einen Handel in Seidenwaren begann, den Vondel selbst später fortführte. Vondels Familie gehörte der protestantischen Richtung der Täufer an, die sich in ganz Europa vielfältigen Verfolgungen ausgesetzt sah, in der Niederländischen Republik jedoch relativ unbehelligt leben konnte. Der Dichter selbst war in jungen Jahren in der Täufergemeinde Amsterdams engagiert, erlebte aber später eine mit persönlichen Krisen verbundene Suche nach der wahren Form des Glaubens, die mit seinem Übertritt zum Katholizismus um 1640 endete.

Flucht vor der Inquisition

Œuvre

Als Autor schuf er ein sehr Œuvre, in dem nahezu alle wichtigen Gattungen der Renaissanceliteratur vertreten waren. Es hinterließ neben Gelegenheitspoesie politische Dichtungen (*Palamedes*, 1625; *Roskam*, um 1630), die sich kritisch mit den Verhältnissen in der Republik auseinandersetzten, größere Lobgedichte, wie *Het lof der zee-vaert* (1623); Lehrdichtungen, die sich

mit der katholischen Dogmatik befassten (*Altaergeheimenissen*, 1645; *Bespiegelingen van Godt en godtsdienst,* 1662); zahlreiche Tragödien; Übersetzungen von klassischen Autoren (Vergil, Ovid, Horaz, Seneca, Sophokles und Euripides) sowie Schriften zur Literaturtheorie (*Aenleidinge ter Nederduitsche dichtkunste*, die sog. „Anleitung zu einer niederländischen Dichtkunst", 1650). Europäische Bekanntheit erlangte er jedoch vor allem durch sein dramatisches Schaffen, das unter anderem auch auf deutsche Autoren, wie etwa Andreas Gryphius (1616-1664), befruchtend gewirkt hat.

Das frühneuzeitliche Theater in Amsterdam

Das Theater erfüllte in der frühen Neuzeit, nicht nur in den Niederlanden, die Rolle eines wichtigen Mediums, das relativ breite Bevölkerungsschichten erreichen konnte. In diesem Zusammenhang gesehen stand es in Konkurrenz zu einem anderen, bedeutenden (Massen-)Medium – den Predigten in den Kirchen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass insbesondere die calvinistische Geistlichkeit in den Niederlanden während des gesamten Jahrhunderts versuchte, diesen Konkurrenten auszuschalten. Theaterspielen galt – unter anderem wegen des damit verbundenen Verkleidens der Schauspieler, das biblischen Geboten widersprach – als gottlos. Ungeachtet dessen erfreute sich das Theater einer großen Beliebtheit. Seine Wurzeln reichten zurück zu den mittelalterlichen Passions- und Osterspielen.

Konflikt mit der Kirche

Eine wichtige niederländische Tradition war die *Rederijkerei.* Bei den sogenannten Redekammern handelte es sich um Amateurvereinigungen, die die Dichtkunst ausübten und auch selbstverfasste Theaterstücke zur Aufführung brachten. Viele bekannte Dramenautoren, wie Bredero, Hooft oder Vondel waren übrigens selbst für kürzere oder längere Zeit Mitglied in einer Redekammer.

Rederijkerei

Anfang des siebzehnten Jahrhunderts bestanden daher verschiedene Theaterformen nebeneinander. Es existierten noch lange die herkömmlichen Redekammern, fahrende Theatertruppen, häufig aus England, spielten außerdem nicht nur in den größeren Städten sondern auch in ländlicheren Gebieten für ein breites Publikum. Und schließlich war eine Tradition des professionellen niederländischen Theaters entstanden, die 1638 mit der Eröff-

nung des Amsterdamer Stadttheaters – der *Schouwburg* – einen festen Platz im öffentlichen Leben erhielt.

Das von Jacob van Campen (1595-1657) erbaute Gebäude im klassischen Stil konnte etwa eintausend Besucher fassen, wobei etwa die Hälfte sich allerdings mit Stehplätzen begnügen musste. Gespielt wurde zweimal pro Woche, montags und donnerstags. Die Vorstellung begann um vier Uhr nachmittags, und es standen jeweils zwei Stücke – meist ein tragisches und ein komisches – auf dem Programm. Die Verbindung von Tragik und Komik war dabei nicht allein ein Tribut an den Publikumsgeschmack, sondern diente der als wichtig angesehenen Wiederherstellung des harmonischen, inneren Gleichgewichts beim Zuschauer.

Tragik und Komik

Wie das Publikum auf die Stücke insgesamt reagierte, ist eine interessante, mangels ausführlicher zeitgenössischer Berichte jedoch schwer zu beantwortende Frage. In jedem Fall fungierte das Theater auch als Entspannungsort, wo man wichtige Personen treffen oder selbst gesehen werden konnte, Kontakte zum anderen Geschlecht knüpfte oder einfach, bei Bier, Orangen und Nüssen, die Geselligkeit genoss. Der Eintritt für einen Stehplatz betrug etwa ein Viertel des Tageslohns eines geschulten Arbeiters, so dass man davon ausgehen kann, dass die soziale Struktur der Besucher relativ breit angelegt war. Man folgte den Vorstellungen auch nicht still, sondern setzte während der Aufführung begonnene Gespräche fort oder mischte sich lautstark in die Dramenhandlung ein. Erst im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts verschwanden diese Gewohnheiten langsam.

Vondel als Dramatiker

Vondel hat ein Dramenwerk geschaffen, das ihn zum wichtigsten niederländischsprachigen Dramenautor und zugleich zu einem Schriftsteller von europäischem Rang erhebt. Zwischen 1612 und 1668 veröffentlichte er insgesamt 32 Tragödien, wobei es sich um 24 von ihm selbst verfasste Stücke und um acht Übersetzungen vor allem klassischer antiker Autoren handelte. Der Höhepunkt seines dramatischen Schaffens liegt in den fünfziger und sechziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, als er, ungeachtet seines bereits fortgeschrittenen Alters, mehr als die Hälfte seines dramatischen Oeuvres veröffentlicht. Im Allgemeinen lassen sich drei wichtige Besonderheiten in Vondels Dramenschaffen feststellen:

biblische Trauerspiele

Erstens beschreitet er in der Stoffwahl eigene Wege, denn der größte Teil seiner Stücke sind biblische Trauerspiele. Zweitens hinterlässt er – im Gegensatz zu vielen Dichterkollegen – wichtige dramentheoretische Schriften. Drittens schließlich ist er einer der wenigen europäischen Autoren, der bereits seit den vierziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts stark unter dem Einfluss des antiken griechischen Dramas und der theoretischen Vorstellungen des Aristoteles steht. Dies äußert sich unter anderem in Vondelübersetzungen von Tragödien des Sophokles und Euripides.

Vondels ältere Stücke verraten zunächst den Einfluss Senecas, wie dies für zahlreiche Dramentexte der damaligen Zeit gilt. Etwa um 1640 – übrigens auch die Periode seines Übergangs zum Katholizismus – kann bei ihm eine stärkere Orientierung an Aristoteles wahrgenommen werden, die mit seinen gründlichen Studien der *Poetica* des griechischen Philosophen einhergeht. Da Vondel ursprünglich keine klassische Bildung empfangen und sich Latein und Griechisch als Autodidakt angeeignet hatte, war er für seine Aristoteles-Studien auf die Hilfe des mit ihm befreundeten Professors und Universalgelehrten Gerardus Joannes Vossius (1577-1649) angewiesen. Vondel widmete ihm sein Drama *Gebroeders* (1640, dt. *Die sieben Brüder*), in dem erstmalig in seinem Oeuvre eine aristotelische Figur die Bühne betritt: König David, der Held der Handlung, befindet sich in einem bitteren moralischen Dilemma und wird von tiefen Zweifeln über seine möglichen Handlungsspielräume gequält. Es sollte jedoch noch beinahe zwanzig Jahre dauern, bis es Vondel nach eigenem Bekunden gelang, eine echte „Modelltragödie" aus dem Geist der aristotelischen Poetik zu erschaffen.

aristotelische Dramentheorie

Im Vorwort (*Berecht*) zu diesem Stück, das den Titel *Jeptha of offerbelofte* (1659, dt. *Jeptha*, 1869) trägt, erklärt Vondel für interessierte Dichter und Leser die wichtigsten Merkmale einer gut komponierten Tragödie, wobei er auf zentrale Begriffe der aristotelischen Dramentheorie eingeht. Vondel zufolge verlangt vor allem die Figurenzeichnung besondere Aufmerksamkeit. Über Jeptha, den Helden des gleichnamigen Stückes, schreibt der Dichter, er erscheine auf der Bühne „nochte heel vroom, nochte onvroom, maer tusschen beide", also nicht völlig tugendsam und ebensowenig völlig lasterhaft, sondern zwischen beiden (*WB VIII Jeptha*: 775). Hiermit spielt Vondel auf die *Hamartia*-Lehre an, die besagt, dass die Protagonisten der Stücke, obgleich sie schwer-

wiegende Fehler begehen, dennoch des Mitleids der Zuschauer würdig bleiben müssen. Zwei weitere wichtige theoretische Begriffe beziehen sich auf die Handlungsstruktur der Dramen: Die *Peripetie* (plötzlicher Umschlag der Handlung) und die *Agnitio* (plötzliche Erkenntnis des wahren Sachverhaltes) sorgen dafür, dass nicht nur die handelnden Personen, sondern auch die Zuschauer von heftigen Emotionen bewegt werden. Schließlich beschreibt der Amsterdamer Dichter die *Katharsis* (Reinigung) als Ziel des tragischen Effektes seiner Stücke. Durch die Erregung von Furcht und Mitleid bei den Zuschauern kann die Tragödie in den Gemütern der Menschen eine reinigende und mäßigende Wirkung ausüben.

politischer Hintergrund

Vondels dramatisches Oeuvre zeugt übrigens nicht nur von seinem ausgesprochenen Interesse für die antiken Dramenvorschriften, sondern besitzt häufig auch einen aktuellen politischen Hintergrund, der in der niederländischen Öffentlichkeit zu heftigen Debatten führt. In seiner 1625 verfassten Tragödie *Palamedes oft Vermoorde onnooselheyd* setzt er sich – in antiker Gewandung – mit der Hinrichtung des Ratspensionärs Johan van Oldenbarnevelt (1547-1618) auseinander. Vondel verteidigt den Ratspensionär als Sinnbild der Freiheit und klagt seine Richter – und damit auch den Statthalter Moritz von Oranien – der Tyrannei an. Die Publikation des Stückes wurde von der Amsterdamer Obrigkeit verboten, es erschienen jedoch sofort illegale Ausgaben. Vondel begriff, dass er sich politisch sehr weit vorgewagt hatte und tauchte für kurze Zeit unter. Er musste ein Gerichtsverfahren, Gefängnis oder Schlimmeres befürchten. Schließlich blieb es bei einer Geldstrafe. Auch andere Stücke brachten Vondel in Konflikt mit der Obrigkeit, so seine 1646 erschienene Tragödie *Maria Stuart*, in der der um 1640 zum Katholizismus übergetretene Dichter die schottische Königin als Märtyrerin und ihre protestantische Schwester Elisabeth von England als Gewaltherrscherin darstellte. Heftige Proteste des Amsterdamer reformierten Kirchenrates führten zu einer erneuten Geldstrafe, die Vondels Verleger für ihn bezahlte.

Inhaltliche Aspekte von Vondels Dramen

Zweifel und Willensfreiheit

Zwei der wichtigsten Themen in Vondels Dramenschaffen sind der Zweifel und die Willensfreiheit des Menschen. In den König David-Spielen *Gebroeders*, *Koning David in ballingschap* (1660)

und *Koning David herstelt* (1660), in *Lucifer* (1654), *Faëton* (1663) sowie *Adam in ballingschap* (1664), um nur einige Beispiele zu nennen, geht es immer wieder um den Zweifel als ein tiefempfundenes moralisches Dilemma. Zahlreiche Figuren werden mit der quälenden Notwendigkeit konfrontiert, eine schwierige und folgenreiche persönliche Entscheidung zu treffen, oder, wie Vondel es in *Gebroeders* formuliert „van twee het allerminste quaed' te kiezen" (*WB III Gebroeders*: 848), von zwei Möglichkeiten die am wenigsten schädliche zu wählen. Dieser starke Nachdruck auf dem Thema des Zweifels ist für den dichotomischen Charakter der wichtigsten Protagonisten Vondels mitverantwortlich. Sie sind in der Tat „entzweigeschnitten" und stehen zwischen ihrer weltlichen Beschränktheit und der (christlich interpretierten) Heilsgeschichte. Auf diese Weise besitzen die Figuren gleichsam zwei Gestalten, nämlich ihren sterblichen, den menschlichen Leidenschaften unterworfenen Leib und ihren unsterblichen, von Gottes Gnadenzusage geheilten Körper. Dieses Dualitätsdenken ist ein wesentliches Merkmal frühneuzeitlicher Erkenntnis, das sich demnach auch in Vondels Schaffen widerspiegelt.

Obwohl sie durch ihren Zweifel dem Irdischen verhaftet sind, lässt Vondel seine Figuren und damit auch die Leser mit ihren existentiellen Fragen nicht allein. Der Dichter unterstreicht in seinem Werk immer wieder das Gnadengeschenk, das Gott den Menschen bereitet habe. Er habe ihnen den Verstand und die Willensfreiheit als Maßstab an die Hand gegeben und ihnen damit eine eindeutige Richtschnur geschenkt. Vondel hat offensichtlich vor allem im Medium des Theaters ein Mittel gesehen, das vernunftgeleitete Handeln des Menschen zu unterstützen und seinen Zuschauern oder Lesern die von ihm tief empfundenen Glaubenswahrheiten vor Augen zu stellen.

Wissenstransfer

Gleichzeitig bot sich ihm das dramatische Schaffen auch als eine Möglichkeit zum Wissenstransfer an. Der Amsterdamer Dichter sah sich während seines gesamten Lebens in einen Konkurrenzstreit mit einem Medium verwickelt, das die Menschen ebenfalls erbauen und belehren wollte, zugleich aber dezidiert theaterfeindlich auftrat – den Predigten calvinistischer Geistlicher. Viele von Vondels theoretischen Schriften zum Theater enthalten daher Elemente, die die dramatische Kunst verteidigen wollen. Das entscheidende Argument Vondels in dieser Hinsicht

besteht darin, dass das Theater nicht in erster Linie zum Zwecke des Amüsements geschaffen sei, sondern den Zuschauern ein bestimmtes Wissen vermitteln solle. (Über die Frage, wie diese Kenntnisübertragung von statten geht und ob der Unterhaltungswert der Stücke dabei nicht doch das Entscheidende ist, führte Vondel übrigens eine auf poetischem Gebiet ausgetragene Diskussion mit seinem Dichterkollegen Jan Vos.) An dieser Stelle, so Vondel, ist das Theater den Predigten sogar überlegen. Denn es arbeitet nicht mit „laffe redenen, uren lang in den wint gestroit, en eer verdrietigh dan leerzaem" [schalen Reden, stundenlang in den Wind gestreut und eher verdrießlich als lehrsam] (*WB V Lucifer*: 614); wie bestimmte Predikanten, sondern der körperlichen Darstellung von Problemen menschlicher Erkenntnis auf der Bühne. Im Theater bildet sich eine Wechselwirkung von Worten *und* Handlungen heraus, die die Menschen direkt berührt. Auf diese Weise wird der Prozess der Wissensübertragung zu einem sinnlichen Ereignis und kann beim Zuschauer zu emotionalen und in deren Folge auch rationalen Veränderungen führen.

Worte und Handlungen

Bereits in der Vorrede seines ersten Dramas, *Het Pascha* (1612), unterstreicht Vondel die wichtige Rolle, die die Repräsentation des behandelten Stoffes auf der Bühne für die Übertragung von Wissen einnimmt. Selbst für „bildungsferne Schichten" wird das Theater zu einem Medium kultureller Wechselwirkungen: Der behandelte Stoff kommt aus einer anderen kulturellen Umgebung mit einem eigenen Wertesystem, – zum Beispiel aus der Antike oder der Zeit des Alten Israel – er wird durch die Darstellung auf der Bühne in eine zeitgenössische Problematik transformiert und ist dadurch den Zuschauern verständlich. Später ist in dieser Hinsicht vor allem Vondels Rezeption der aristotelischen Poetik, in der gerade die psychischen Folgen der sprachlichen und körperlichen Interaktion auf der Bühne für die Zuschauer ausgearbeitet werden, von entscheidender Bedeutung. Die Wirkung des Theaters beschreibt Vondel nun als einen psychischen Vorgang, der durch die Mittel der *Agnitio* und *Peripetie* auf die Gemüter der Zuschauer wirkt und diese in ihren Gefühlen beeinflusst. Selbst Menschen, die sich vorher einer rationalen Belehrung wiedersetzt haben, werden nun „buiten hun eigen vermoeden", also ohne ihr eigenes Zutun (*WB V Lucifer*: 613), in einen Lernprozess einbezogen, der auf der Bühne seinen Ausgang nimmt. Damit er-

reicht das Theater als Vermittlerinstanz von Wissen selbst dann sein Ziel, wenn andere Medien versagen.

Der Inhalt des durch das Theater transferierten Wissens besitzt eine große gesellschaftliche Relevanz. Laut Vondel geht es in den Dramen um drei Formen der Information, nämlich „kennis der geschiedenissen, natuure, en zeden", also die Kenntnis der Geschichte, Natur und Sitten (*WB X Faëton*: 34), wobei mit „Natur" hier „Naturkunde" gemeint ist. Die Erkenntnis, die der Dichter bei seinen Lesern entwickeln will, umfasst demnach ein sehr großes Gebiet und kann als historische, moralische und naturwissenschaftliche Kompetenz beschrieben werden. Ein wichtiger Aspekt ist in diesem Zusammenhang die Bloßlegung von Gewaltstrukturen, die für die frühneuzeitliche Gesellschaft Bedeutung besitzen. Wie der Autor dabei zu Werke geht, soll unter Anwendung der Sprechakttheorie die Analyse der Tragödie *Lucifer* zeigen.

Bloßlegung von Gewaltstrukturen

Vondels Lucifer (1654): Performativität und Sprechakttheorie

Lucifer:
Ich schwör bei meiner Kron', jetzt alles d'ran zu wagen.
Gebieten soll mein Wink, so weit der Himmel gränzt,
Und wo sich Kreise zieh'n und Sternenlicht erglänzt;
Durch alle Himmel soll mein Palast sich erstrecken;
Der Regenbogen sei mein Thron, Gestirne Decken
Meines Saals, Schemel mir des Erdballs weite Pracht;
Aus Wolkenwogen und geführt mit Sturmesnacht
Durch Luft und Licht will ich mit Blitz und Donnerwettern,
Was hoch und tief sich uns entgegenstellt, zerschmettern
Zu Staub und wär' es selbst des Feldherrn Kriegerschaar.
Ja eh' ich weiche, soll die Wölbung, blau und klar,
So stolz, so fest gebaut, mit ihren ehr'nen Bogen
Vor mir zerbrochen sein, zersprungen und zerflogen, –
Des Erdballs Trümmer nur entsetzliches Gebild,
Das wunderbare All, als Chaos, wüst und wild
Sich mengen, selber sich zerstückeln und zertreten!
Laß seh'n, wer Lucifer so darf entgegentreten!

(Vondel 1868: 70).

Die Handlung des Lucifer

Ausgangspunkt ist die Offenbarung eines geheimen, göttlichen Ratschlusses durch den Erzengel Gabriel, der dem Titelhelden Lucifer verkündet: Die Pforte des Himmels wird sich einstmals dem Menschen öffnen, der sich dann als das geliebteste Geschöpf Gottes in der direkten Umgebung des Herrn aufhalten darf. Folglich müssen die Engel als reine Geistwesen künftig dulden, dass sie von einer Kreatur mit einer teilweise stofflichen Natur übertroffen werden.

Lucifer, der in der Hierarchie der „Geister" (der Engelschöre) die höchste Stellung einnimmt, steht dieser Voraussicht ablehnend gegenüber. Er beruft sich zum Beispiel auf sein Erstgeburtsrecht und auf die Tatsache, dass lange genossene Privilegien nicht ohne weiteres zunichte gemacht werden dürfen. Vor dem Hintergrund des unergründlichen Charakters von Gottes Weltordnung jedoch verlieren diese in gewissem Sinne legitimen Argumente in Vondels Konzeption ihre Gültigkeit. Kein Geschöpf darf sich gegen seinen Willen wenden, denn Chaos und Unordnung wären die Folge. Lucifer sieht sich demnach vor die Frage gestellt, ob er die zukünftige Stellung des Menschen akzeptieren oder Widerstand gegen Gott leisten soll. Schließlich wählt er die zweite Möglichkeit und verweigert die Unterwerfung unter Gottes Befehl, weil er seine Führungsposition auch in Zukunft nicht aufgeben will.

Unergründlichkeit göttlicher Ordnung

Ein Teil der Engelscharen ist ebenfalls mit dem göttlichen Ratschluss nicht einverstanden. Diese, später „Luciferisten" genannten Engel, trauern, anstatt sich dem himmlischen Freudensang zum Preis der göttlichen Majestät anzuschließen. Sie bitten Lucifer, ihr Anführer zu sein und ihre angeblich unveräußerlichen Rechte wiederherzustellen. Wie einem Feldherrn schwören sie ihm ewige Gefolgschaft. Obwohl Lucifer diese Stellung an der Spitze der Unzufriedenen akzeptiert, ist ihm jedoch seine nahezu aussichtslose Lage bewusst. In dem berühmten Monolog „Of ergens schepsel zoo rampzaligh zwerft als ick?", „Ob je wohl ein Geschöpf, wie ich, so elend irrt'?" (Vondel 1868: 113) sieht er ein, dass niemand sich gegen das Gesetz des Schöpfers stellen darf und nur Undank und Selbstsucht sein aufrührerisches Handeln bestimmt haben (*Agnitio*). Dennoch ergreift er das Schwert gegen Gott, was seinen endgültigen Untergang besiegelt (*Peripetie*).

Undank und Selbstsucht

Im fünften Akt des *Lucifer* wird in Botenberichten dargestellt, was geschah, nachdem sich Vondels Protagonist endgültig für den Ungehorsam gegen Gott entschied. Lucifer hatte seine Mitstreiter, die „Luciferisten", mobilisiert, um ein Gefecht gegen das Heer der gottestreuen Engel zu beginnen. Die Aufständischen erlitten eine schmähliche Niederlage und wurden in die Hölle getrieben, wo sie eine grauenhafte Verwandlung ihrer Gestalt durchmachten. Als abscheuliche Teufel, in deren Äußeres gleichsam die sieben Todsünden eingebrannt wurden, sehen Lucifer und die Seinen sich mit der strafenden Gerechtigkeit Gottes konfrontiert und werden dazu verdammt, bis in alle Ewigkeit, abgeschnitten von seiner Gnade, im „afgrond" (der Hölle) zu leben.

Die gottestreuen Engel jubeln über den Sieg, den der Erzengel Michael mit seinen Heerscharen errungen hat. Im höchsten Freudensang bringt Gabriel jedoch die Botschaft, dass Lucifer sich noch rächen konnte: Er hat Adam und Eva zur Sünde und damit zum Abfall von Gottes Gebot verleitet. Mit der Erzählung von ihrer Vertreibung aus dem Paradies und der Hoffnung der zukünftigen Erlösung der Menschheit durch Christus endet das Stück.

Theoretischer Ausgangspunkt

performative turn vgl. Einleitung

Ausgangspunkt der Betrachtung von Vondels Tragödie ist der in der Kulturwissenschaft als *performative turn* beschriebene Ansatz, dass Sprache, Handlung und Inszenierung in einem komplexen Wechselverhältnis stehen (Bachmann-Medick 2007: 104-143). Dabei sind die Begriffe *Performanz* – also auf sprachliche Akte bezogene Handlungsanalyse, *Performance* – auf Inszenierungen bezogene Handlungsanalyse – und *Performativität* – als dialektisches Wechselverhältnis der ersten beiden Begriffe – zu unterscheiden (theoretischer Hintergrund zusammenfassend Wulf / Göhlich / Zirfas 2001; Wirth 2002).

Sprache und Handlung

Der englische Sprachwissenschaftler und Philosoph John L. Austin (1911-1960) stellte sich und seinen Hörern in einer Reihe von einflussreichen Vorlesungen die Aufgabe, die Verbindung von Sprache und Handlung näher zu untersuchen:

„Wie sie sich erinnern, wollten wir ein paar Fälle untersuchen (nur ein paar, hilf Himmel!), in denen etwas *sagen* etwas *tun* heißt; in denen wir

etwas tun, *dadurch daß* wir etwas sagen oder *indem* wir etwas sagen“ (Austin 2002: 35).

Indem wir vermittels der Sprache etwas tun, führt Austin weiter aus, gebrauchen wir die Sprache, ohne direkt etwas auszusagen, dass als „wahr“ oder „falsch“ wahrgenommen werden könnte. Damit wird eine wichtige Prämisse bisherigen philosophischen Denkens in Frage gestellt, die davon ausging, Sprache sei stets mit zu verifizierenden oder zu falsifizierenden Feststellungen verbunden (Austin 2002: 35). Als Beispiel für einen derartigen *Sprechakt* (*speech act*) führt Austin eine Eheschließungszeremonie an: „ Ja (ich nehme die hier anwesende XY zur Frau)“ (Austin 2002: 35). Die Qualität dieser Aussage geht ganz offensichtlich über die einer bloßen Feststellung hinaus, begründet sie doch u.a. ein Rechtsverhältnis der beiden Ehepartner zueinander. Vor dem Hintergrund dieses Beispiels können einige Begriffe und Fragen der Sprechakttheorie erläutert werden. Austin stellte zunächst fest, dass man drei Dimensionen sprachlicher Äußerungen unterscheiden kann: Im *lokutionären Akt* wird etwas ausgesagt, ohne eine Handlung zu vollziehen – hier geht es um das rein sprachliche Verständnis des genannten Satzes „ich nehme XY zur Frau“. Im *illokutionären Akt* hingegen wird eine Handlung vollzogen, *indem* man etwas sagt, das heißt, der entsprechenden Äußerung wird eine Kraft oder Macht (*force*) zugemessen (vgl. Wirth 2002: 13) In diesem Fall erhält durch die Aussage „ich nehme XY zur Frau“ die Eheschließung Rechts*kraft* mit allen daraus sich ergebenden Rechten und Pflichten der Ehepartner. Drittens wird durch diese Aussage ein *perlokutionärer Akt* vollzogen, nämlich eine „kürzere oder längere Kette von Wirkungen“ ausgelöst, die der Sprechakt bei Sprechern wie Zuhörern hervorbringt (Wirth 2002: 13). Auch hier hilft das vorliegende Beispiel, denn man kann sich diese Wirkungen – mehr oder weniger glückliches Zusammenleben der Ehepartner, Kinder, Konflikte bis hin zur Scheidung usw. ausmalen. Über das Verhältnis zwischen illokutionärem und perlokutionärem Akt und der Art und Weise, ob und wie Bedeutung in Texten entsteht und wie diese gleichzeitig mit Handlungs- und Machtstrukturen verknüpft ist, wurden in der Sprachphilosophie und der Literaturtheorie zahlreiche Diskussionen geführt, deren Wirkungen bis heute anhalten (mehr dazu in Wirth 2002).

Sprechakt

Das Beispiel der Eheschließung zeigt aber gerade auch, dass es mit einer rein sprachlichen Analyse des Vorgangs nicht getan ist, weil diese viele Fragen offen lässt. Die Ehe wird ja nicht nur geschlossen, indem zwei Menschen etwas zueinander sagen, sondern dieser Sprechakt ist in ein *Ritual* eingebunden, dass im *Kontext* der jeweiligen *Kultur* steht, in der die Eheschließung vollzogen wird. Mit den Begriffen *Ritual*, (*Kon-*)*Text* und *Kultur* ist ein weiterer wichtiger Ansatz des *performative turn* beschrieben: Es geht darum, bestimmte – meist mit Sprache verbundene – Handlungsabläufe in verschiedenen Kulturen mit Hilfe eines von der kulturwissenschaftlichen Forschung erarbeiteten Handlungs- und Inszenierungsvokabulars zu erschließen, ihre Abhängigkeit von gesellschaftlichen Machtstrukturen zu erweisen und ihre Wandelbarkeit zu dokumentieren (vgl. dazu Bachmann-Medick 2007: 104-143). Neben der Ethnologie (Victor Turner, Clifford Geertz) hat vor allem die Theaterwissenschaft hier Bedeutendes geleistet, wenn vom Theatralitätskonzept oder von der „Kultur als Inszenierung oder als Aufführung" die Rede ist (Fischer-Lichte 2004: 7, 9). Man hat sogar von der Kultur als einem „sozialen Drama" gesprochen (Turner 1989: 10-15; Bachmann-Medick 2007: 106-107).

kulturelle Handlungsabläufe

Inszenierung

Für das Beispiel der Eheschließung ist das Bild der Inszenierung leicht nachvollziehbar: Es existieren eine bestimmte Bühne (Standesamt, Gotteshaus), eine Ausstattung (Musik, festliche Kleidung, Raumschmuck), der Auftritt der Ehepartner (Einzug in den Festraum, Formulierung des Eheversprechens), die als Protagonisten agieren, festgelegte Nebenrollen (Standesbeamter oder Geistlicher, Trauzeugen, Eltern und Verwandte, Zuschauer) und ein Text des Stückes, der oben bereits näher untersucht wurde. Nach diesem Modell könnte mithin eine Eheschließung vor dem Hintergrund wechselnder historischer oder kultureller Kontexte beschrieben werden.

Eine derartige Schilderung einer Ehezeremonie wäre zweifelsohne sehr interessant, mit ihr sind jedoch noch nicht alle Probleme ausgeschöpft, denen sich Forscher hinsichtlich des Konzeptes der Performativität stellen wollen. Zunächst ist die Tatsache zu beachten, dass Sprechakte auch misslingen können, Austin sprach von der „Lehre von den Unglücksfällen" (Austin 2002: 36-45). Denkbar wäre, dass entweder eine bestimmte Sprachhandlung nicht mit den richtigen Worten ausgelöst wird oder von den

misslingende Sprechakte

falschen Personen zur Ausführung kommt, das Verfahren inkorrekt von statten geht oder missbräuchlich angewandt wird, der Sprechakt somit unehrlich ist (Austin 2002: 40). Daraus lassen sich zahlreiche Fälle solcher verunglückter Sprechakte rekonstruieren, die das äußerst komplexe Geflecht menschlicher Kommunikation veranschaulichen. Im genannten Beispiel etwa, ob die Ehepartner überhaupt berechtigt waren, das Eheversprechen zu geben und welche gesellschaftlichen Konventionen sie daran hätten hindern können (Alter, Geschlecht, Verwandtschaftsgrad, Konfession), ob sie es unter Zwang abgegeben haben (Druck der Familien, Religionskonventionen, ökonomische Gründe) oder ob mindestens einer der Partner keine ehrlichen Absichten verfolgte.

Machtgefüge

Demnach sind die Sprechakte und ihre Rezeption von einem gesellschaftlich-kulturellen Machtgefüge abhängig. Diesen Zusammenhang hat die amerikanische Philosophin Judith Butler (*1956) in ihrem Werk besonders herausgestellt. Mit der (von einem männlichen Akteur gesprochenen) Äußerung „ich nehme XY zur Frau" wurde beispielsweise in der konventionellen westlichen Ehe jahrhundertelang ein juristisch abgesicherter Besitzanspruch des Mannes über die Frau erzeugt, der für die Stellung beider Ehepartner tiefgreifende moralische, rechtliche, religiöse und ökonomische Folgen hatte. Jemanden „zur Frau nehmen" bedeutete in Butlers Lesung in letzter Konsequenz, jemanden erst „zur Frau zu machen", das heißt, einer der Beteiligten alle geschlechtlichen und gesellschaftlichen Normen aufzuerlegen, die z.B. mit dem westlichen Rollenmodell „Frau" verknüpft sind. An diesem Verhältnis von Sprache, Macht, Subjekt sowie gesellschaftlichen und körperlichen Zuschreibungen hat sich besonders auch die feministische Theorie abgearbeitet (dazu zusammenfassend Bublitz 2010). Hier werden Austins illokutionäre und perlokutionäre Akte also eminent politisch, Worte besitzen tatsächlich Macht und können diese auch ausüben, durch Worte kann Gewalt in der Gesellschaft erzeugt und Unterdrückung zementiert werden. Für die Analyse der vondelschen Dramen ist jedoch Butlers These besonders wichtig, dass die Rede, gebraucht als Herrschaftsinstrument, sich auch gegen die Inhaber der Sprach- und Herrschaftsgewalt wenden kann und sich dann Möglichkeiten eines neuen Diskurses eröffnen, der ihre Vorherrschaft erschüttert (Butler 1998: 31-38).

Zementierung vs. Subversion von Macht

Diskurs vgl. Kapitel 5 u. 3

In der folgenden Darstellung der *Performativität* von Vondels Drama *Lucifer* sollen Macht und Ohnmacht sprachlicher Äuße-

rungen der Figuren in ihrer Handlungsrelevanz ebenso ins Licht gestellt werden wie die Selbst- und Fremdinszenierungen der handelnden Personen. Es geht dabei um einen Aspekt der oben erläuterten theoretischen Problemstellungen, wie nämlich Sprachhandlungen und theatrale Inszenierungen Wirklichkeit beeinflussen, Hierarchien aufbauen oder zerstören und Machtkonflikte auslösen. Diesem Problem wird in zwei Schwerpunkten nachgegangen: erstens im Thema Sprache und Macht und zweitens in der Frage der Inszenierung als wirklichkeitsbildende Kraft.

Sprache als Selbstzerstörung

„Ich schwör' bei meiner Kron', jetzt alles d'ran zu wagen. / Gebieten soll mein Wink, so weit der Himmel gränzt, / Und wo sich Kreise zieh'n und Sternenlicht erglänzt."

Es ist ein stolzer Eid, der Lucifers Bruch mit der himmlischen Ordnung und seine Herausforderung der göttlichen Allmacht zementiert. Nachdem der schönste und geachtetste aller Engel bisher seine Ehre nur im Dienste der göttlichen Majestät finden konnte, hat er nun beschlossen, nicht mehr zu dienen, sondern selbst in Machtfülle zu herrschen. Dabei gilt der Eid seit alters her als ein ganz besonderer Sprechakt mit nahezu magischen Kräften (zum Eid siehe Gensichen 1982; Michaels 2000; Friedrich / Schneider 2009). Einen Eid leistete man zum Beispiel, um ein begehrtes Ziel – etwa den Sieg über seine Feinde – zu erreichen. Eide in dieser Form beinhalten zunächst einen Aspekt des eigenen Machtbewusstseins – indem ich schwöre, bin ich mir meiner Verfügungsgewalt über meine Sprache und meine Handlungen sicher. Dabei wird dieser kriegerische Schwur häufig mit der Geste des Zeigens oder Handauflegens auf einen besonderen Gegenstand verbunden, ein Schwert, ein Dolch oder ein sakrales Objekt. Lucifer schwört bei seiner Krone, die ihn bisher als einen der Erzengel kennzeichnete, nun aber zu einem Herrschaftssymbol wird. Als zweiten Aspekt enthalten diese Eide das Moment des „Selbstzwanges": Wenn es mir nicht gelingt, mein Unternehmen erfolgreich zu Ende zu führen, möge mich eine Strafe treffen. Gerade dieser Umstand lässt den Eid in den Augen der Zeugen besonders glaubwürdig erscheinen, kann die drohende Strafe in den Vorstellungen vieler Kulturen doch nur durch ein Eingreifen

Eid

Selbstzwang

der Gottheit(en) vollzogen werden. Insofern besitzt der Eid auch den Gesichtspunkt des „Gotteszwanges“ – in dem sich der Eidesleistende der göttlichen Strafe unterwirft, bringt er sich selbst zum Opfer dar und darf deshalb eine göttliche Gegenleistung erwarten. Pathetisch formuliert, zwingt das Aussprechen des Eides selbst Gott zu einer entsprechenden, für den Eidesleistenden vorteilhaften, Handlung. Auf der anderen Seite ist es jedoch so, dass die Wirkung des Eides vom Willen Gottes abhängig bleibt. Die Souveränität über Sprache und Handlung, die der Eidesleistende demonstriert, ist nur eine scheinbare, ohne den göttlichen Beistand wäre eine Einhaltung des Eides von vornherein ausgeschlossen.

Indem Lucifer diesen Eid ausspricht, vollzieht er eine Handlung (illokutionärer Akt). Er misst, wie es oben erläutert wurde, seinen Worten eine ganz besondere Kraft zu. Hier geht es um nicht mehr oder weniger als den Umsturz der bisherigen Himmelsordnung. Lucifers Hybris besteht nun offensichtlich darin, dass er das göttliche Moment der Eideserfüllung ganz ausblendet. Er selbst will die Instanz sein, die für die Einhaltung dieses Eides sorgt, nur von seinem Glück, seiner Kraft, seiner Macht soll das Gelingen des Unternehmens – das vermeintliche Recht der Engel gegenüber dem göttlichen Plan der Menschheitserlösung durchzusetzen – abhängen. Die Konsequenz dieser Auffassung besteht darin, dass Lucifer sich selbst die absolute Souveränität über Sprache und Handlungen zumisst, er sich mithin an die Stelle Gottes setzt. Dies war in Vondels Weltbild Gotteslästerung und konnte nichts anderes als die verdiente Strafe des Sturzes nach sich ziehen.

Souveränität über Sprache und Handlungen

Vondels Drama *Lucifer* ist übrigens nicht das einzige Stück des Dichters, in dem er sich mit einem letztlich missglückten Eid auseinandersetzt. In seiner Tragödie *Jeptha* schwört der Titelheld und Richter in Israel, im Falle eines Sieges über seine Feinde Gott das Erste zu opfern, was ihm nach seiner Rückkehr vom Feldzug aus seinem Hause entgegenkommt. Auch hier spielt das Motiv des „Gotteszwanges“ eine entscheidende Rolle. Zu Jepthas Entsetzen ist es seine einzige Tochter, die ihn mit Freudengesängen begrüßt. Jepthas Empfinden des „Selbstzwanges“ ist so groß, dass er Gott das Blutopfer seines geliebten Kindes darbringt, ohne auf warnende Stimmen zu hören, die ihn über die Schändlichkeit seines Tuns aufklären. Erst nach ihrem Tod erkennt er, dass sowohl sein Eid als auch das Tochteropfer kein Ausdruck frommer Ge-

sinnung, sondern verderblicher Hochmut waren, für den er nun mit dem Verlust seiner Erbin und den Gewissensqualen nach der Tat bezahlen muss.

Wirkung des Sprachhandelns

Mit seinem Eid erzielt Lucifer eine Wirkung, wie sie eindrucksvoller kaum demonstriert werden kann (perlokutionärer Akt): Sein Sprachhandeln stellt die gesamte kosmische Ordnung infrage. Dies wird im genannten Zitat direkt deutlich:

Ja eh' ich weiche, soll die Wölbung, blau und klar,
So stolz, so fest gebaut, mit ihren ehr'nen Bogen
Vor mir zerbrochen sein, zersprungen und zerflogen, –
Des Erdballs Trümmer nur entsetzliches Gebild,
Das wunderbare All, als Chaos, wüst und wild
Sich mengen, selber sich zerstückeln und zertreten!

Weil Sprechen Handeln ist, verstrickt Lucifer sich (und seine Anhänger) in eine Kette von Schuld, an die am Ende des Dramas – nach dem von ihm inszenierten Sündenfall – auch der Mensch gefesselt wird. In Vondels christlichem Weltbild wird übrigens eine Sprachhandlung nicht erst dann sündhaft, wenn sie sich in einem illokutionären Akt konkret manifestiert. Vor Gottes Allwissenheit zählen auch schon die entsprechenden *Gedanken* als Handlungen, wie Rafaëls Ermahnung an Lucifer im vierten Akt beweist, der ihm vorhält, er habe schon lange in seinem Herzen den Abfall von Gott beschlossen (vgl. *WB V Lucifer*: 674; Ferdinand Grimmelt übersetzt diese Passage übrigens nicht).

Gedanken als Handlungen

Lucifers Machtanmaßung im geleisteten Eid ist demnach nur zu unmissverständlich:

Ich schwör bei meiner Kron', jetzt alles d'ran zu wagen.
Gebieten soll mein Wink, so weit der Himmel gränzt,
Und wo sich Kreise zieh'n und Sternenlicht erglänzt;
Durch alle Himmel soll mein Palast sich erstrecken;
Der Regenbogen sei mein Thron, Gestirne Decken
Meines Saals, Schemel mir des Erdballs weite Pracht;
Aus Wolkenwogen und geführt mit Sturmesnacht
Durch Luft und Licht will ich mit Blitz und Donnerwettern,
Was hoch und tief sich uns entgegenstellt, zerschmettern
Zu Staub und wär' es selbst des Feldherrn Kriegerschaar.

Es kann wohl keinen vermesseneren Sprechakt geben und kein Sprechakt könnte wohl je mit mehr Gewalt (*force*) aufgeladen werden. Was bedeutet es, wenn Lucifer sich dem göttlichen Willen widersetzt, sich damit über dessen Ratschluss erheben, ja klüger als die Gottheit sein will? In seiner Fülle hat Gott am Anfang der Zeiten den ersten aller Sprechakte, zugleich, nach Vondels Ansicht, den mächtigsten, vollzogen: Durch sein Wort entstand die Schöpfung, verschwand das Dunkel des Chaos (vgl. 1. Mose 1, 1-5). Diese Sprachhandlung zeigt die unbeschränkte *Potestas*, die Herrschaftsgewalt Gottes, deren Lobpreis vornehmste Aufgabe der Engel ist. Seine Macht ist, ihrer Definition nach, unteilbar, denn Allmacht kann durch nichts beschränkt werden. Wenn Lucifer sich hier einen Anteil an Gottes Stärke zuweist, handelt es sich demnach um eine Usurpation. Es geht nicht um die legitime Herrschaftsgewalt als *Potestas*, sondern um die *Violentia*, die ungerechtfertigte Machtanmaßung, die die herrschende Ordnung verletzt. Alles, was Lucifer sagen kann, wird somit zum heiklen Sprechen, jede seiner Äußerungen zur Majestätsbeleidigung.

Machtanmaßung

Damit ordnet sich Lucifers Eid in die Reihe der sprachlichen „Unglücksfälle" ein, wie Austin sie genannt hat. Als höchstem Engel war ihm von vornherein bekannt, dass das Wort der göttlichen Allmacht absolute Gewalt haben und sich durch keine Einsprache verändern lassen würde. Gehorsam und Demut war das Gesetz, das bewusste Sich-Fügen in die göttliche Ordnung höchste Weisheit, ein irgendwie geartetes Widerstandsrecht ausgeschlossen. Lucifers Machtanmaßung ist daher – vor dem Hintergrund der Funktion des himmlischen Staates – von vornherein zum Scheitern verurteilt. Sein Eid wird zum Fehlverfahren nach der oben beschriebenen Theorie Austins. Er besitzt nicht das Recht, einen solchen Eid zu leisten, maßt es sich jedoch wider besseres Wissen an. Der Sprechakt wird somit unehrlich und damit ungültig. Lucifers Beteuerung, für Gott *und* sein eigenes Recht zu streiten, ist absurd: Einen geteilten Gehorsam gegenüber Gott kann es niemals geben.

Diese Beobachtungen zur Gültigkeit des Sprechaktes haben für Vondels Dramen eine tiefergehende Bedeutung. Jeder nämlich, der sich bewusst gegen die göttliche Ordnung auflehnt, unterliegt solchen „Fehlhandlungen", die ihn vielleicht zunächst mächtig erscheinen lassen, bei näherem Hinsehen jedoch seinen mangelnden Verstand und seine Ohnmacht erweisen. Politisch

ungültiger Abschluss von Sprechakten

gewendet heißt dies, dass die Schwäche der Herrschenden sich in ihrer Unfähigkeit manifestiert, Sprechakte zu einem gültigen Abschluss zu bringen. So könnte man eines der wichtigen Themen in Vondels dramatischem Oeuvre modern formulieren. Immer wieder zeigt der Dichter, dass Sprechakte von Tyrannen – etwa des Pharao in *Het Pascha* oder König Agamemnons in *Palamedes* – versagen, weil diejenigen, denen sie Gewalt antun wollen, sich längst auf einer anderen kommunikativen Ebene befinden: Die Israeliten erkennen nur noch Gott als ihren König an und sind deshalb von der Herrschaft Pharaos befreit. Agamemnon kann zwar den unschuldigen Palamedes mit seinem Wort töten, „sein Blut trinken", wie Vondel sich ausdrückt (*WB II Palamedes*: 743). Als Märtyrer ist Palamedes jedoch eine Auferstehung im Reiche der Gerechtigkeit beschieden, an das Agamemnons gewalttätige Sprechakte nicht heranreichen. Das Wort der Tyrannen wird somit in Vondels Augen zur stumpfen Waffe, mit ihrem gewalttätigen Sprechen zerstören sie letztlich nur sich selbst (vgl. Butler 1998).

Dies ist jedoch noch nicht die äußerste Konsequenz aus Vondels Drama. Das Stück war Kaiser Ferdinand III. (1608-1657) gewidmet, dem damals höchsten Vertreter christlicher Macht auf Erden. Als Herrscher von „Gottes Gnaden" war seine *Potestas* in Vondels Augen selbstverständlich legitimiert, der Dichter maß ihm zudem eine wichtige Rolle im Kampf gegen den Islam und damit um den Erhalt der Christenheit zu. Dennoch ist die Widmung von Interpretatoren des Dramas auch als unterschwellige politische Mahnung verstanden worden – unterliegen nicht alle Herrscher der Gefahr des Hochmuts wie Lucifer? (Smit II 68-72) Tatsächlich finden sich in Vondels Dramen auch andere Fürsten, deren Sprachmacht sehr eingeschränkt ist. Man könnte dabei an den bereits genannten Jeptha oder an König David denken, der von jeher als ein Vorbild für alle christlichen Herrscher galt. Im Falle Jepthas geht es um das Scheitern an einem vorschnell geleisteten Eid, im Falle König Davids um die Unfähigkeit, überhaupt noch als Herrscher Befehle zu erteilen: Angesichts des Verlustes seines Sohnes Absalom verstummt der greise König und lässt andere für sich handeln (*Koning David in ballingschap* und *Koning David herstelt*). Indem Vondel auf diese Weise das Fehlgehen der Herrschersprache demonstriert, lässt er die Schwäche mensch-

politische Mahnung

lichen politischen Handelns offensichtlich werden. Sprach- und Machtkritik sind daher in seinem Werk miteinander verbunden.

Ungehorsam als Inszenierung

Performance

In Vondels *Lucifer* soll aber nicht nur die *Performanz* als Wirkungsform von Sprechakten interessieren, sondern auch die *Performance*, die Zurschaustellung von Handlungen. Dabei wird mit dem Begriff der „Theatralität" (Fischer-Lichte 2004) die Darstellung von Körperlichkeit und deren Wahrnehmung ins Spiel gebracht. Wurde anhand von Austins Sprachtheorie die wirklichkeitsverändernde Wirkung des Sprechens erläutert, geht es hier um Wirklichkeitskonstitution durch Inszenierung. Dies geschieht in einer Analyse des dritten Aktes, wo die Luciferisten in theatralischen Gesten ihren Ungehorsam zur Schau stellen.

Die Existenz des Himmels wird als ein einziges großes Fest beschrieben, das von den Engeln in einer stark hierarchischen Ordnung zu zelebrieren ist. Gott ist der strahlende Mittelpunkt der Himmelssphären, der ohne Kraft und Gegenkraft nur aus sich heraus die Ordnung der Himmel und der Schöpfung garantiert, Herz, Brunnquell und Ursprung jeglicher Existenz. Vondel greift dabei möglicherweise auf einen Aspekt des kopernikanischen Weltbildes zurück, der der Sonne die symbolische Bedeutung der Gottheit verleiht, die im Zentrum des Weltensystems ruht (vgl. *WB V Lucifer*: 629 und der dortige Kommentar zu diesen Versen).

Ritual und Stabilität

Die Anbetung Gottes ist das stetig wiederkehrende Ritual, in dem sich die Ewigkeit des himmlischen Staates spiegelt. Sie garantiert die Stabilität der menschlichen – noch paradiesischen – wie der himmlischen Ordnung. Dies stimmt mit ethnologischen Befunden überein, die das Fest als gesellschaftserhaltende Praxis vieler Kulturen beschreiben (zur Theorie des Festes siehe Maurer 2004).

Von diesem allgemeinen Festklang, der insbesondere auch durch den Gesang der Engel symbolisiert wird, heben sich die Luciferisten ab. Sie wirken als „Spielverderber", indem sie lautstark und schamlos ihre Trauer über Gottes Ratschluss, den Menschen über die Engel zu erheben, äußern. Sie bilden einen neuen Ritualkreis, nicht des Festes, sondern des Jammers, zerreißen ihre Kleider, legen den Schmuck ab, suchen den Schatten auf, wo die Engel sonst immer im Lichte Gottes gestanden hatten und verän-

dern den lieblichen Freudensang in ein verzweifeltes, disharmonisches Wehklagen:

Ihr Schmerzgenossen, kommt und weinet mit uns! Ach,
Dahin ist unser Glanz und festliches Gepränge!
Nun lasset Thränenfluth und dumpfe Trauerklänge
Verkünden, welcher Gram durchwühlet unser Herz;
Die Wonne schmilzt nun und vergeht im ersten Schmerz.
Weh' euch, ihr Himmelschöre, euch allen, traute Brüder;
Legt euer Stirnband ab, laßt eure Jubellieder,
Und hüllt in Trauer euch! Senkt euer Angesicht,
Sucht Schatten, der uns gleicht! – Ach, Trauer flieht das Licht. –
O stimmet denn mit ein in unsre bange Klagen; –
Uns muß nun Kummer, Gram und Leid die Brust zernagen,
Die Thräne treufelt Trost in das zerriss'ne Herz
Des Trauernden und heilt den tief verborg'nen Schmerz.
So rufet denn vereint mit uns in allen Runden:
Weh' uns, ach weh', wohin ist unser Heil entschwunden!

(Vondel 1868: 79).

Mit ihrer Absage an das allgemeine Schönheitsgebot sowie der bewussten Disharmonisierung der Himmelsmusik durch ihr Jammergeschrei erschaffen die Luciferisten eine neue Ordnung. Sie haben sich aus der alten Inszenierung des Himmelsfestes gelöst und ihr eigenes „Spiel" angefangen. Dieser Beginn eines neuen Spiels oder Rituals hat in der ethnologischen Theorie, beispielsweise Victor Turners, große Aufmerksamkeit gefunden. Turner vertrat – im Anschluss an Arnold van Gennep – die Auffassung, dass fast alle Arten von Riten die Verlaufsform eines „Übergangs" aufweisen; er unterscheidet drei Phasen in diesem „Übergangsritus": Trennung, Schwelle bzw. Umwandlung („liminale Phase") sowie Angliederung (siehe Turner 1989: 28-94; kurz 34-35). Die Trennungsphase ist dabei gekennzeichnet durch eine zeitliche und räumliche Veränderung sowie ein soziales Verhalten, ein Umgehen mit der bisher gültigen sozialen Symbolik, das die überkommenen Normen sprengt. Die Absonderung der Engel von den gottgetreuen himmlischen Heerscharen, ihr Übertritt in den Schatten, die Beendigung der Zeit des ewigen Lobgesanges erfüllen ganz offensichtlich diese Bedingungen. Auch äußerlich wird, wie in den von Turner untersuchten indigenen Gesellschaften, der Bruch mit dem Alten manifestiert, indem die bisher getragenen Kleider – Kostüme des alten, „sozialen Dramas" – ge-

Übergangsritus

wechselt werden. Die Luciferisten befinden sich nach der offensichtlichen Trennung in einer „liminalen Phase", sie haben eine Schwelle überschritten, sind jedoch noch nirgends angekommen. Ferner bleiben sie zunächst unhierarchisch und unorganisiert, bis Belial und Belzebub, Lucifers Helfer, ihre Situation wandeln, indem sie die unzufriedenen Engel Lucifer ewige Treue und Gefolgschaft schwören lassen. Mit diesem neuen Eid wird ein Angliederungsritual zelebriert, das im Himmel nun eine neue Gesellschaft, die der Luciferisten mit ihrem Oberhaupt Lucifer, etablieren soll. Dieses erneuerte Fest beschreibt Belzebub:

Etablierung der neuen Ordnung

Nun bringt den Weihrauch her, ihr gottgetreuen Heere
Und huldigt Lucifern durch Weihrauch der Altäre
Und Schalen reich an Duft; verherrlicht ihn mit Licht
Und Fackelglanz und Gluth; lobpreist ihn mit Gedicht
Und Musik und Gesang; bringt ihm Posaunenklänge!
Dem tapfern Führer ziemt das festlichste Gepränge.
Stimmt an mit hellem Ton
Zu Ehren seiner Kron':

(Vondel 1868: 99).

Im Himmelsstaat hat sich demnach ein neues Imperium mit Lucifer als einem Alleinherrscher an seiner Spitze gebildet. Es ist deutlich, dass diese Ordnung keinen Bestand haben kann, da Gottes Macht *per definitionem* unteilbar ist. Wie bei Lucifers Sprechakten, handelt es sich hier ebenfalls um eine Fehlfunktion des „sozialen Dramas", denn es wirkt gerade nicht integrativ, sondern zerstörerisch und fordert somit die himmlische Ordnung zu Schutzmaßnahmen heraus, die mit dem Sieg des Himmelsheeres unter dem Erzengel Michael über die Abtrünnigen enden.

Während das himmlische Fest nach dem Triumph Michaels in unveränderter Herrlichkeit fortgeführt wird, verwandeln sich die gestürzten Engel zu abscheulichen Wesen. Ihre Schönheit war vorher Ausdruck ihrer sozialen Funktion in der Himmelsordnung, nach dem Verlust dieser Rolle muss sich auch ihre körperliche Erscheinung radikal ändern. Im Botenbericht wird die Metamorphose Lucifers eindrücklich geschildert:

Das schöne Antlitz dehnt zum wilden Maul sich aus,
Die Zähne zum Gebiß, gewetzt, um Stahl zu kauen,
Und Hand und Füße zu vierfachen Geierklauen,
Und in ein schwarzes Fell die Haut, so perlenklar;

Der borst'ge Rücken spreitzt ein Drachenflügelpaar.
Doch kurz, er, den noch jüngst all' Himmelsgaben zieren,
Verwandelt sich und nimmt Gestalt von sieben Thieren;
Entsetzen nur erregt sein äußerlicher Schein:
Ein Löwe voller Stolz, der Bauch von einem Schwein,
Ein träger Esel und ein Nashorn, zornestrunken,
Ein Affe voller Schmutz, in Geilheit tief versunken
Und ohne Scham, ein Drache, vom gift'gen Neid gebleicht
Ein Wolf, dem er an Gier und frecher Raublust gleicht:
Jetzt ist die Schönheit nur ein Unthier, dessen Schrecken
Bei Gott und Geist und Mensch Fluch und Entsetzen wecken.
Das Thier durchschauert's selbst beim eig'nen Anblick kalt,
Und hüllt in Qualm und Rauch die gräßliche Gestalt.

(Vondel 1868: 125).

Deutlich sind die Anklänge an das in der Apokalypse beschriebene, siebenköpfige Tier (Offb. 13,1) herauszuhören. Die Ausstoßung aus der Gemeinschaft ist hier, im Unterschied zu den oben genannten Übergangsritualen, keine zeitweilige, sondern eine endgültige. Eine Wiederangliederung der gefallenen Engel ist nicht vorgesehen. Wie das von Vondel assoziierte kopernikanische Modell keine zwei Sonnen verträgt, kann es auch keine zwei himmlischen Herrscher geben. Nach seinem Fall gründet Lucifer, der sich nun in eine Satansgestalt verwandelt hat, das Reich der Finsternis, das auf einer anderen Ebene mit dem Reich des Lichtes konkurriert. Diese neue Ebene der Beziehungen zwischen Himmel und Hölle wird in Vondels Drama mit dem Fall Adams und Evas angedeutet: Sünde und Schuld sind in die Welt gekommen und können erst durch den Gnadenakt Gottes wieder geheilt werden, um die verloren gegangene Einheit wiederherzustellen. Diesem Gnadenakt widmet Vondel zwei weitere Dramen, die häufig zusammen mit dem *Lucifer* als Trilogie angesehen werden: *Adam in Ballingschap* und *Noah* (1667).

Endgültigkeit

Gottes Wort und menschliche Souveränität

In der Untersuchung des Stückes wurde der Zusammenhang zwischen Sprechakten und Handlungen herausgestellt. In einem abschließenden Teil wäre zu fragen, was die Anwendung dieser Methoden allgemein über Vondels dramatische Dichtkunst aussagen kann und ob es legitim erscheint, historische Texte mit diesen

Aussagekraft der Methoden

neueren Fragestellungen der literarischen Interpretation zu konfrontieren. In der jüngeren Forschungsdiskussion wurde jedenfalls ein Abweichen von der historisierenden Methode, die frühneuzeitliche Texte lediglich aus zeitgenössischen Quellen heraus interpretieren und verstehen will, vehement gefordert. Hinsichtlich der Interpretation von Vondels Dramen war es zum Beispiel Frans-Willem Korsten, der in seinem viel diskutierten Buch *Vondel belicht* (2006) dafür eintrat, die Vielstimmigkeit von Vondels Stücken, insbesondere auch deren weibliche Protagonisten, stärker zu Wort kommen zu lassen. Zuletzt wurde die historisierende Methode von Jürgen Pieters allgemein in Frage gestellt, der ebenfalls die Vielstimmigkeit älterer Texte unterstreicht, der man nicht mit einer einseitigen Kontextualisierung beikommen könne, und der die Methode des New Historicism als adäquateren Zugang vorschlägt (*Historische letterkunde vandaag en morgen,* 2011).

New Historicism **vgl. Kapitel 3**

Die Analyse des *Lucifer* legt nahe, die Frage nach der menschlichen Handlungsmacht und ihrem Verhältnis zur göttlichen Gewalt zu stellen. Betrachtet man die Sprechakte, so sind diese von mangelndem Wissen, Fehleinschätzungen der eigenen Stärke und der eigenen Position im Kommunikationsgefüge bedroht, ihr Scheitern erscheint vor diesem Hintergrund vorausprogrammiert. Dies gilt insbesondere, wie Vondel nicht nur in diesem Drama zeigt, für die Inhaber der politischen Gewalt, deren Worte – gerade wenn sie Ausdruck des höchsten Machtgefühls sein sollen – ihre Souveränität untergraben. Damit wird politische Macht, ganz gleich, ob sie sich als legitim oder illegitim versteht, als eine äußerst zerbrechliche Angelegenheit entlarvt. Vondel generiert demnach in seinem dramatischen Werk ein sehr brisantes Wissen über politische Zusammenhänge. Gleichzeitig ordnet sich diese Herrschaftskritik jedoch in eine ehrwürdige christliche Tradition ein, die dem Staat und seinen Lenkern reserviert gegenübersteht. Berühmt geworden ist in diesem Zusammenhang der Ausspruch des Kirchenvaters Augustinus (354-430), Staaten ohne Gerechtigkeit seien nichts als Räuberbanden. Wie schwer die Auffindung dieser Gerechtigkeit sei, verdeutlicht nun wiederum Vondels *Lucifer*, wo die aufständischen Engel scheinbar legitime Argumente nutzen, die jedoch vor der himmlischen Gerechtigkeit nicht bestehen können.

politische Macht

Dies führt zu der Frage, wie Vondel Gottes Sprechakte, die für ihn Ausdruck seiner Allmacht sind, beurteilt. Wie sich im Lu-

cifer und anderen Dramen zeigt, können sie nicht fehlgehen, da Allmacht und Schwäche einander ausschließen. Gottes Wort ist mit der größten denkbaren Kraft (*force*) ausgestattet, es hat die weitreichendsten Folgen, denn es bewahrt das Universum. Seine Gebote bilden somit den entscheidenden Rahmen für alle Handlungen der Figuren. Sie sind ein übermächtiges Sprechen, das die Protagonisten unbedingt zu beachten haben und gegen das sie sich zuweilen heftig auflehnen. An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass Vondels Untersuchung des Zusammenhangs von Sprache und Macht schon bei den zeitgenössischen Rezipienten große Konflikte hervorgerufen hat, die im Vorwurf der Gotteslästerung und in der Verbannung des Stückes von der Bühne gipfelten. Unorthodox war seine Betrachtung jedoch sicher nicht. Dass menschliche Souveränität der Souveränität Gottes unendlich unterlegen ist, war innerhalb der christlichen Dogmatik aller Konfessionen unumstritten. Ebenso geläufig war die Auseinandersetzung mit der menschlichen Neigung, gegen die göttliche Omnipotenz aufzubegehren und neben dem zornigen Richtergott den gnädigen Gott zu vergessen, ja Gnade aus Unwissenheit schroff zurückzuweisen, wie dies im *Lucifer* geschieht. Die Brisanz von Vondels Stück liegt denn auch nicht in der Ablehnung zentraler christlicher Lehren, was man wohl von dem streitbaren Katholiken und Dichter der *Altaergeheimenissen* kaum erwarten konnte. Der Zündstoff in Vondels dramatischem Oeuvre zeigt sich eher in der schonungslosen Analyse historischer und zeitgenössischer politischer Prozesse und deren sprachlicher Voraussetzungen. Hier kann die Performanztheorie seine Aktualität erweisen.

Vondels Aktualität

Literatur

Austin, John L. *Zur Theorie der Sprechakte*. Übers. Eike von Savigny, Stuttgart: Reclam, 2002 [*How to do Things with Words* 1962].

Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 2. Aufl. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2007.

Bublitz, Hannelore. *Judith Butler zur Einführung*. 3. Aufl. Hamburg: Junius, 2010.

Butler, Judith. *Haß spricht: Zur Politik des Performativen*. Übers. Kathrina Menke und Markus Krist, Berlin: Berlin Verlag, 1998 [*Excitable Speech. A Politics of the Performative*, 1997].

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt / M.: Suhrkamp, 2004.

— et al. Hgg. *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen: Francke, 2004.

Friedrich, Peter und Manfred Schneider Hgg. *Fatale Sprachen: Eid und Fluch in Literatur- und Rechtsgeschichte*. Paderborn/ München: Fink, 2009.

Gensichen, Hans-Werner. „Eid I". *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 9. Berlin/ New York: de Gruyter, 1982. 373-376.

Korsten, Frans-Willem. *Vondel belicht: voorstellingen van soevereiniteit*. Hilversum: Verloren, 2006.

Maurer, Michael Hg. *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*. Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, 2004.

Michaels, Axel. „Ex opere operato: Zur Intentionalität promissionarischer Akte in Ritualen". *Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Hgg. Klaus Peter Köpping und Ursula Rao. Münster: Lit-Verlag, 2000. 104-123.

Pieters, Jürgen. *Historische letterkunde vandaag en morgen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

Smit, W.A.P. *Van Pascha tot Noah. Een verkenning van Vondels drama's naar continuïteit en ontwikkeling in hun grondmotief en structuur*. 3 Bde. Zwolle: Tjeenk Willink, 1956-1962.

Turner, Victor. *Vom Ritual zum Theater: der Ernst des menschlichen Spiels*. Übers. Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt / M./ New York: Edition Qumran im Campus Verlag, 1989. [*From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, 1982].

Vondel, Joost van den. *De werken. Volledige en geïllustreerde tekstuitgave*. Hg. J.F.M. Sterck et al. 10 Bde. Amsterdam: Maatschappij voor Goede en Goedkoope lectuur, 1927-1940. (=WB Ausgabe).

— *Lucifer*. Übers. Ferdinand Grimmelt. Münster: Adolph Ruffell's Verlag, 1868. *Indu.niederlandistik.fu-berlin.de* 16. Juni 2012 <http://www.indu.niederlandistik.fu-berlin.de/deutsch/grimmelt_ferdinand.html#lucifer>.

Wirth, Uwe, Hg. *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt / M.: Suhrkamp, 2002.

Wulf, Christoph, Göhlich, Michael und Jörg Zirfas. „Sprache, Macht und Handeln – Aspekte des Performativen". *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*. Hg. Christoph Wulf, et al. München 2001: Juventa Verlag. 9-24.

5 „Sie kennen den großen Schatz: häusliches Glück“: Elizabeth Wolff-Bekker und Agatha Deken, *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart* (1782)

Maria-Theresia LEUKER

Die Autorinnen

Elizabeth Wolff-Bekker wurde 1738 in Vlissingen geboren. Sie entstammte einer reformierten Kaufmannsfamilie. 1759 heiratete sie mit 21 Jahren den reformierten Prädikanten Adriaan Wolff. Sie debütierte 1763 mit moralphilosophischen Gedichten und wurde in den 1770er Jahren berühmt-berüchtigt mit Satiren auf die Intoleranz der Pietisten innerhalb der reformierten Kirche. Nach dem Tod ihres Mannes im Jahre 1777 lebte und arbeitete sie zusammen mit der Schriftstellerin Agatha Deken, mit der sie sich durch eine intensive Korrespondenz angefreundet hatte. Die 1741 in Amstelveen geborene Deken wuchs nach dem Tod ihrer Eltern in einem Amsterdamer Waisenhaus auf. Sie debütierte mit pietistischer Lyrik in dem 1775 erschienenen Band *Stichtelijke gedichten*, der auch Gedichte ihrer damaligen Freundin, der früh verstorbenen Maria Bosch, enthielt. Wolff und Deken schrieben und publizierten während ihrer mehr als 25 Jahre währenden literarischen Kooperation bis auf wenige Ausnahmen gemeinsam. Als erstes Ergebnis ihrer Zusammenarbeit erschienen 1781 die *Economische liedjes*, eine Sammlung pädagogischer und patriotischer Gedichte, mit denen sie sich für die wirtschaftliche und kulturelle Wiederherstellung der Niederlande engagierten. Ihr größter Erfolg war der Briefroman *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*. Das 1782 erschienene zweibändige Werk wurde zu Lebzeiten der Autorinnen viermal neu aufgelegt und erlebte danach noch mehr als dreißig Auflagen. Mit der *Historie van den heer Willem Leevend* (8 Bde., 1784-1785) blieben Wolff und Deken der damals populären Gattung des Briefromans treu. Am Beispiel seines Protagonisten, des Theologiestudenten Willem Leevend, der nach einer Phase des Zweifelns zu seinem Glauben zurückkehrt und sein Glück in der Ehe findet, feiert der ausufernde

literarische Kooperation

Roman den Triumph des biblischen Christentums über den Unglauben. Der Tod des schwärmerischen Teenagers Lotje Roulin dient der Warnung vor den Gefahren des Sentimentalismus. Als Anhängerinnen der Patriotenbewegung gingen Wolff und Deken 1787 ins politische Exil nach Trévoux in Burgund. Mit dem dort entstandenen Briefroman *Historie van mejuffrouw Cornelia Wildschut* (6 Bde., 1793-1796) gelang es ihnen jedoch nicht, an frühere Erfolge anzuknüpfen. 1797 kehrten sie in die Niederlande zurück. Sie beschlossen ihre literarische Zusammenarbeit mit der fiktiven Doppel-Autobiographie *Geschrift eener bejaarde vrouw* (2 Bde., 1802). 1804 starben Wolff und Deken im Abstand von nur wenigen Tagen in Den Haag.

Gattung

Der Roman galt bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht als ernst zu nehmende literarische Gattung. Wenn man seine Lektüre nicht als verwerflich ablehnte, billigte man ihm höchstens Unterhaltungswert zu. Erst nachdem er sich zum Medium moralischer Unterweisung gewandelt hatte, konnte er sich im Gattungskanon der „hohen" Literatur etablieren. Dies gelang Romanen, deren Handlung unter gewöhnlichen Menschen in der alltäglichen Welt der Leserinnen und Leser spielte, in denen also nicht mehr, wie beispielsweise im seit dem 17. Jahrhundert populären Abenteuerroman, exzentrische Helden in einer märchenhaften Sphäre oder an zeitlich wie räumlich entlegenen Orten übermenschliche Ruhmestaten oder unmenschliche Gräueltaten vollbrachten. Während solche Romane aus einer Aneinanderreihung von Ereignissen bestanden, gewährten die neuen, oft in Briefen verfassten Romane auch Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt ihrer Figuren und erhielten so psychologische Tiefe. In der Zeit der Aufklärung mit ihrem Glauben daran, dass Menschen sich selbst vervollkommnen können, indem sie sich ihres Verstandes bedienen, wurde das Gefühl nicht mehr als Konkurrent, sondern als Komplement des Verstandes betrachtet. Romancharaktere konnten beispielhaft zeigen, wie Verstand und Gefühl in ein ausgewogenes Verhältnis zu bringen waren. Dies gelang besonders überzeugend in Romanen, in denen die Figuren einander in Briefen unter anderem ihre Gefühle offenbarten und über ihre eigenen Emotionen reflektierten (Kloek / Mijnhardt 2001: 481-485).

Gattungskanon

Zu dieser Gattung gehört auch *Historie van mejuffrouw Sara Burgerhart*. Der Briefroman etablierte sich im 18. Jahrhundert als „weibliche“ Gattung im „männlichen“ Kanon, mit dem Vorurteil behaftet, weniger literarisch, intellektuell und profund zu sein als der „männliche“ Bildungsroman (Nünning / Nünning 2004: 194-199), in dem ein junger Mann hinaus in die Welt zieht, um Wissen und Erfahrungen zu erlangen und seinen Platz in der Gesellschaft zu finden. Der Briefroman richtete sich vor allem an eine weibliche Leserschaft und propagierte eine Bürgermoral, die auf ein harmonisches Sozialleben ausgerichtet war. Die Briefromane *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740-41), *Clarissa, or The History of a Young Lady* (1747-48) und *The History of Sir Charles Grandison* (1753-54) des Engländers Samuel Richardson gelten als europäische Prototypen der Gattung, wobei ihr innovatives Potenzial vor allem in einer neuen Mischung schon bekannter Ingredienzien lag. Die Briefform, die Tugendideale und der pädagogische Impetus, mit dem sie propagiert wurden, waren für sich genommen nichts Neues – sie prägten beispielsweise auch schon die im frühen 18. Jahrhundert weit verbreitete Gattung der Moralischen Wochenschriften bzw. „Spectators“.

Briefroman als weibliche Gattung

Richardsons Romane entwarfen ideale Briefschreiberinnen, die gleichermaßen zum Vorbild für fiktive Protagonistinnen von Briefromanen wie für schreibende Frauen avancierten. Die empfindsamen Korrespondentinnen der Romane orientieren sich an einem Verhaltenskodex, dessen oberstes Prinzip die Bewahrung der Tugendhaftigkeit ist. Zudem schreibt Richardson vor, welche Form des Ausdrucks für eine Frau angemessen ist. Sein Roman *Pamela* war ursprünglich als Briefsteller für auf dem Lande lebende junge Damen intendiert. Im 18. Jahrhundert vollzog sich ein gesellschaftlicher Strukturwandel, in dessen Verlauf Privatsphäre und Öffentlichkeit sich als eigenständige, voneinander abgegrenzte Felder der Interaktion und Kommunikation herausbildeten. In diesem Zusammenhang bot die florierende Briefkultur des 18. Jahrhunderts Frauen die Möglichkeit zu schreiben und ihre Texte in Umlauf zu bringen, ohne sich aus der ihnen zugewiesenen Privatsphäre in die den Männern vorbehaltene Öffentlichkeit begeben zu müssen (Becker-Cantarino 1999: 129-132). Der Fokus der moralischen Instruktion – durch die Protagonistinnen wie durch die Autorinnen – lag entsprechend fortan auf dem bürgerlichen Wohnzimmer, dem „Meridian des häuslichen Lebens“,

Vorbildfunktion

wie Wolff und Deken im Vorwort von *Sara Burgerhart* schreiben (Wolff-Bekker / Deken 1980: VII).

Die Briefform ermöglicht Introspektion und Gefühlsausdruck aus unterschiedlichen Figuren- und Erzählerperspektiven. Durch das multiperspektivische Erzählen – jede(r) Korrespondent(in) ist Erzähler(in) und zugleich Romanfigur – können männliche und weibliche Stimmen repräsentiert werden. So erhalten Frauen bereits auf formaler Ebene als erzählende und reflektierende Subjekte größere Eigenständigkeit. Vielfach dominieren sie als Briefschreiberinnen in den Romanen. Der Privilegierung weiblicher Stimmen wachsen im zeitgenössischen Kontext häufig sozialkritische Funktionen zu, denn sie ermöglicht die Darstellung bislang kulturell marginalisierter Bereiche weiblichen Alltags und Erlebens und den Entwurf von Wirklichkeitsmodellen jenseits der männlichen Perspektive und dominanter gesellschaftlicher Normen (Nünning / Nünning 2004: 164-166). Bei der Veröffentlichung eines Briefromans wird die weibliche *private voice* häufig durch die *public voice* einer männlichen Herausgeberschaft ergänzt, so dass vielfach ein Mann als Schnittstelle zwischen Text und Öffentlichkeit fungiert (Nünning / Nünning 2004: 198). Wolff und Deken verzichten auf eine solche Patronage; sie richten sich im Vorwort ihres Romans direkt als Autorinnen an ihre Adressatinnen, die „Nederlandsche Juffers“ (Wolff-Bekker / Deken 1980: III-XIV).

multiperspektivisches Erzählen

Dazu, dass der Briefroman in der niederländischen Literatur heimisch werden konnte, leistete der mennonitische Prädikant Johannes Stinstra mit seinen Übersetzungen der Romane Richardsons einen entscheidenden Beitrag. Das Vorwort zu seiner Übersetzung von Richardsons *Clarissa* (1752-55) formuliert eine normative Gattungspoetik. Danach ist der Roman in all seinen Bestandteilen so auszurichten, dass er seinen Zweck, die moralische Unterweisung der Leserinnen und Leser, erfüllt. Er soll auf natürliche Weise alltägliche Begebenheiten und lebensnahes Handeln von Figuren darstellen, die durch ihre Tugendhaftigkeit als Vorbilder fungieren und deren Handlungsmotive psychologisch nachvollziehbar gestaltet sind.

normative Gattungspoetik

Historischer Kontext

In den Niederlanden waren im 18. Jahrhundert die Debatten der bürgerlichen Öffentlichkeit in den Kaffeehäusern, Vereinigungen und Zeitschriften vom Bewusstsein wirtschaftlichen Verfalls und kulturellen Niedergangs getragen. Nach der Blütezeit des „goldenen“ 17. Jahrhunderts waren die Niederlande im europäischen Vergleich ökonomisch ins Hintertreffen geraten. Erfüllt von der Sorge um die Wohlfahrt des Vaterlandes und von den Idealen der Bildung und der Soziabilität, propagierte die sich formierende nationale Kommunikationsgemeinschaft eine neue bürgerliche Weltanschauung und Lebenskultur. Wenn die Niederlande die einstige Prosperität wieder erlangen wollten, mussten sich ihre Bürger an den Werten und Moralvorstellungen orientieren, die im 17. Jahrhundert das Fundament des ruhmreichen Aufstiegs der Niederlande zur Weltmacht gebildet hatten, anstatt die dekadenten Sitten des französischen Adels zu imitieren (Kloek/Mijnhardt 2001: 65-80). Die von kritischen Bürgern angestoßene Patriotenbewegung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts machte Statthalter Wilhelm V. von Nassau-Oranien und die Regentenelite verantwortlich für die Krise und forderte politische Partizipation ein.

kultureller Niedergang

Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart ist nicht nur der größte Erfolg von Elizabeth Wolff-Bekker und Agatha Deken als Autorinnen, sondern auch der bekannteste Briefroman aus der niederländischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Zwar gibt es Vorläufer wie *De Hollandsche Pamela* (1754) und *De kleine Grandison* von Margaretha Geertruida de Cambon-van der Werken, ebenfalls 1782 kurz vor *Sara Burgerhart* erschienen, die sich formal und inhaltlich von Richardsons Werken inspirieren lassen. Ein eigenständiger niederländischer Beitrag zur neuen europäischen Gattung des Familienromans gelingt freilich erst Wolff und Deken. Im Vorwort kündigen sie programmatisch ihre Absicht an, „einen ursprünglich vaterländischen Roman“ zu schreiben und hierin „niederländische Charaktere“ auftreten zu lassen, „Menschen, die man in unserem Vaterland wirklich findet“ (Wolff-Bekker/Deken 1980: VII, Übers. M.-Th. L.). Im Sinne ihrer pädagogischen Absichten lokalisieren sie die Romanhandlung im Milieu protestantischer Amsterdamer Kaufleute, also in einem sozialen Umfeld, mit dem sich das intendierte Lesepubli-

Familienroman

kum identifizieren kann. Der Roman wird von der Kritik lobend und von den Lesern begeistert aufgenommen. Bereits wenige Monate nach dem Erscheinen der ersten ist eine zweite Auflage erforderlich, gefolgt von einer dritten im Jahre 1786 (Buijnsters 1980: 15-39).

Inhalt

weiblicher Bildungsroman

Sara Burgerhart kann als „weiblicher Bildungsroman" (Swinnen 2006) in Briefform bezeichnet werden. Wie im klassischen Bildungsroman wird die Heldin in einer entscheidenden liminalen Phase ihres Lebens, beim Übergang von der Jugend ins Erwachsenenalter, begleitet. Nach dem Tod ihrer Eltern lebt die 19-jährige Sara Burgerhart unter der Fuchtel ihrer strengen, geizigen und noch dazu frömmelnden Tante. Sie fleht ihren auf Geschäftsreise in Paris weilenden Vormund brieflich an, eine neue Bleibe suchen zu dürfen. Obwohl dieser ihr eindringlich ans Herz legt, das Haus der Tante nicht übereilt zu verlassen, gibt Sara ihrem Freiheitsdrang nach und flieht in das Haus der Witwe Buigzaam, die eine Pension für ledige junge Damen unterhält. Endlich kann sie nun tun und lassen, was ihr gefällt – sich modisch kleiden, musizieren und in Begleitung von Freundinnen und jungen Männern ausgehen. Bald stellen sich die ersten Verehrer ein, doch Sara zeigt keine Neigung, sich fest zu binden. Lieber genießt sie ihre neu gewonnene Freiheit, obwohl ihre langjährige Freundin Anna Willis und die bald zur mütterlichen Freundin gewordene Witwe Buigzaam sie immer wieder warnen, es mit den außerhäuslichen Vergnügungen nicht zu übertreiben. Arglos lässt sie sich von dem adligen Herrn R. zu einem Spaziergang einladen. Der jedoch führt sie in sein Landhaus und sperrt sie dort ein, um sie zu seiner Mätresse zu machen. Es gelingt Sara zu fliehen und so mit knapper Not einer Vergewaltigung zu entgehen. Zutiefst erschüttert durch dieses Erlebnis, gelangt sie zur Einkehr und willigt schließlich ein, den braven Kaufmann Hendrik Edeling zu heiraten, der schon seit langem um ihre Hand anhält. Als Ehefrau und Mutter zahlreicher Kinder findet sie ihr Glück und ihre Bestimmung.

Forschungsstand

Grundlegend zu dem Roman sowie zu seiner Einordnung in die Gattungsgeschichte und den historischen Kontext ist die Einleitung, die Buijnsters 1980 seiner Faksimile-Ausgabe der ersten Auflage des Romans von 1782 voranstellte. Diese gilt zugleich als maßgebliche Textausgabe und ist digital in diplomatischer Wiedergabe über die Internet-Seite dbnl.org verfügbar. Buijnsters charakterisiert den Roman als Plädoyer für die Ehe auf der Grundlage einer bürgerlichen Kaufmannsideologie und eines aufgeklärten evangelischen Christentums. Für de Gier (1984) liegt die Intention des Textes ebenfalls in der Propagierung der Ehe, verbunden mit der Elternschaft, als höchste Form des Glücks. Er belegt seine Auffassung mit dem Verweis auf Eingriffe der Autorinnen in die Briefreihenfolge am Schluss, so dass der Roman ab der zweiten Auflage (1783) mit einem Brief endet, der eheliches Glück illustriert. Van den Berg (1981) hingegen interpretiert die Intention des Romans umfassender. Für ihn steht nicht die Ehe im Mittelpunkt der pädagogischen Botschaft von *Sara Burgerhart*, sondern das Glück der Häuslichkeit, verbunden mit der Warnung an die Adresse junger Mädchen, sich nicht allzu sehr außerhäuslichen Vergnügungen hinzugeben. Die Frau soll ihren Lebensmittelpunkt in Familie und Freundeskreis finden. Kloek (1987) benennt ebenfalls häusliches Glück als zentrale Wertvorstellung, die der Roman vermittelt, wobei die häusliche Welt als weibliche Domäne geschildert werde. Krol (1991) schließt sich dieser Interpretation an, wendet jedoch ein, dass Häuslichkeit im 18. Jahrhundert zwar vor allem eine weibliche Aufgabe, aber keine ausschließliche Domäne der Frau gewesen sei. Mann *und* Frau sollten sich häuslicher Tugenden befleißigen, das heißt dem Glauben, der eigenen moralischen Entwicklung, ihrem gemeinsamen Haushalt und dem Vaterland dienen.

maßgebliche Textausgabe

Einen neuen Ansatz wählt Wolfs (1985/86; 1989), indem er sich dem Text auf dekonstruktivistischer Grundlage nähert. Dekonstruktion als Methode der Textanalyse geht davon aus, dass ein Text, indem er bestimmte Aussagen macht, andere zugleich ausschließt, so dass diese ihm unterschwellig ebenfalls eingeschrieben sind. Im Gegensatz zur Annahme hermeneutischer Interpretationsansätze, dass ein Text nur einen einzigen, konsistenten und zweifelsfrei rekonstruierbaren Sinn habe, richtet eine

Dekonstruktion vgl. Kapitel 12

dekonstruktivistische Lektüre sich auf Widersprüche, die im Text angelegt sind und fragt danach, wie ein Text seine Bedeutung selbst in Frage stellt und unterminiert. Wolfs setzt bei der von mehreren Interpreten mitgeteilten Beobachtung an, dass der Roman *Sara Burgerhart* jungen Mädchen die Ehe als ideale Lebensperspektive vermittelt, seine Protagonistin Sara jedoch mit großen Vorbehalten gegen die Ehe ausstattet. Buijnsters' Versuch, diese Inkonsistenz mit den unglücklichen Erfahrungen der Autorin Betje Wolff zu erklären (Buijnsters 1980: 68) weist Wolfs, wie andere Literaturwissenschaftler vor ihm, zurück, da er sich auf einen außerhalb des Textes liegenden Umstand bezieht. Ihm geht es vielmehr darum, solche inneren Widersprüche und Brüche im Text im Lichte einer dekonstruktiven und feministischen Literaturkritik aufzudecken um zu zeigen, wo der Roman gleichsam unterschwellig seiner expliziten Aussageintention zuwiderläuft und eine einsinnige, schlüssige Interpretation unmöglich macht. Wolfs betrachtet *Sara Burgerhart* als heterogenen Text, in dem die Ehe zugleich propagiert und zur Diskussion gestellt wird. Der Kritik des Romans an der intellektuellen Frau durch die plakativ negative Darstellung der Romanfigur Juffrouw Hartog als „Savante", also eine Frau, die ihre Weiblichkeit gegen Gelehrsamkeit eingetauscht hat, liegt aus Wolfs' Sicht eine ambivalente Haltung der Autorinnen gegenüber ihrem eigenen Tun und der patriarchalen Kultur zugrunde. Er bezieht sich dabei auf die einflussreiche Studie *The Madwoman in the Attic* (1980) von Sandra M. Gilbert und Susan Gubar, die auf der Grundlage ihrer Untersuchungen zu Romanen aus dem 19. Jahrhundert die These formulieren, dass alle Autorinnen des 19. Jahrhunderts ambivalente Frauenbilder entwerfen: den Engel und das Monster, das die patriarchalen Strukturen zerstören will. Das Monster deuten sie als Doppelgänger der Autorin und damit als Projektion ihrer Gespaltenheit (Wolfs 1989: 89). Auf diesen interessanten Ansatz, den auch Swinnen (2006) bei ihrer Lektüre von *Sara Burgerhart* als „weiblicher Bildungsromen" aufgreift, wird noch einzugehen sein.

Heterogenität des Textes

Eine weitere Widersprüchlichkeit des Romans liegt nach Wolfs darin, dass er einerseits die Liebesehe propagiert, jedoch andererseits materielle Erwägungen bei der Partnerwahl eine zentrale Rolle spielen. Leuker (1993), die den Roman im Kontext zeitgenössischer politischer und ideologischer Diskurse als Plädoyer für Häuslichkeit als nationale Frauentugend liest, sieht dar-

in weniger eine Inkonsistenz des Textes, sondern vielmehr unterschiedliche, einander überlagernde Liebes- und Ehediskurse. Als Diskurs fasst der französische Philosoph Michel Foucault den Umgang mit Wirklichkeit, der in der Sprache einer bestimmten Epoche zum Ausdruck kommt. Zum Diskurs gehören Aussagen, aber auch nichtsprachliche Aspekte wie Institutionen oder materielle Manifestationen einer Kultur, die allesamt historisch bedingten Regeln unterliegen. Die feministische Philosophin Judith Butler fasst auch die Geschlechtsidentitätund die mit ihr verbundenen körperlichen Ausdrucksformen als diskursive Praxis auf. Dass das Geschlecht bzw. Gender, die Geschlechtsidentität, keine objektivierbare, überzeitliche Konstante ist, sondern je nach Epoche und Kultur unterschiedlich diskursiv konstruiert wird, soll auch in diesem Kapitel gezeigt werden.

Diskurs vgl. Kapitel 3 u. 4

Geschlechtsidentität

Bezogen auf die gesellschaftliche Organisation des Verhältnisses zwischen Männern und Frauen konstatiert Michel Foucault in der frühen Neuzeit (16.-18. Jahrhundert) eine Abkehr vom „Allianzdiskurs“ und eine Hinwendung zum „Liebesdiskurs“. Während im Allianzsystem für die – in der Regel von den Eltern vorgenommene – Auswahl eines Ehepartners materielle und statusbezogene Kriterien ausschlaggebend sind, da Eheverbindungen in erster Linie dem Schmieden von Allianzen zwischen (bürgerlichen bzw. adligen) Familien zur Sicherung ökonomischer und dynastischer Interessen zu dienen haben, gilt dem „Liebesdiskurs“ die gegenseitige individuelle Zuneigung der künftigen Ehepartner als wichtigstes Motiv der Partnerwahl. Wenn also in *Sara Burgerhart* einerseits von Geld und andererseits von Liebe geredet wird, wenn es ums Heiraten geht, dann liegt das daran, dass der Roman aus einer Epoche stammt, in der die Ehe sowohl noch nach den Regeln des Allianzdiskurses, als auch schon nach denen des Liebesdiskurses geschlossen wird.

Überlagerung der Diskurse

Rezeption in Deutschland

Eine freie Bearbeitung des Romans erschien 1789 unter dem Titel *Sarah Burgerhard. Eine niederländische Geschichte aus dem bürgerlichen Leben* anonym in Leipzig. Unter anderem dadurch, dass hier die Briefform weitgehend eliminiert wurde, gelang es nicht, die in dem Buch kreierte Atmosphäre in ihrer ursprünglichen Form zu vermitteln. Die textgetreue Übersetzung des Ro-

manciers Johann Gottwerth Müller wird dem Original viel besser gerecht. *Sara Reinert, eine Geschichte in Briefen, dem schönen Geschlechte in Deutschland gewidmet* wurde 1796 in Berlin und Stettin vom Verleger Friedrich Nicolai herausgegeben. Eine zweite Auflage 1806 zeigt den offensichtlichen Erfolg dieser Ausgabe an. Müller hegte nicht nur große Bewunderung für das literarische Schaffen Wolffs und Dekens, sein Enthusiasmus galt allgemein der Propagierung der nach seiner Meinung in Deutschland unterschätzten niederländischen Literatur. So übersetzte er auch die nachfolgenden Briefromane des Autorinnenduos *Willem Leevend* (1784-85) und *Cornelia Wildschut* (1793-96) auszugsweise ins Deutsche. Mit diesen allein schon durch ihren Umfang viel schwerfälliger als der Erstling daherkommenden Werken konnten die Autorinnen jedoch weder in den Niederlanden noch im Ausland an den Erfolg ihres ersten Briefromans anknüpfen. (Buijnsters 1980: 76-79; Bundschuh-van Duikeren 2008).

Rolle des Übersetzers

Gender und Raum in *Historie van mejuffrouw Sara Burgerhart*

„Ich zittre vor dem Schritte den Sie thun wollen. Ich kenne mein Sarchen, und weiß, daß sie im Stande ist etwas sehr Romantisches zu unternehmen, wenn sie gereizt wird. Ihr Loos ist unangenehm, – ist hart! Sie kennen den großen Schatz: häusliches Glück. [...] Alle Ihre Augenmerke sind lauter; alle Ihre Entwürfe sind schuldlos, das weiß ich sehr sicher. [...] „Freyheit und Freude," – mehr fodern Sie nicht. Dies alles sagt Ihnen Ihr eignes unverderbtes Herz. [...] Ueberlegen Sie die Sache lieber noch ein wenig! Sie sind reich, meine Freundinn, und [...] Sie sind schön, – mehr als schön! [...] Vielleicht macht ein glückliches Eheband in kurzem Ihrer widrigen Lebensart ein Ende. Dann kommen Sie auf eine anständige Art, ja, selbst mit Tantens Genehmigung von ihr los. Bedenken Sie Ihren guten Namen, meine Liebe! Wie wollen Sie es anfangen, daß der bey einem raschen Schritte nicht ins Gedränge komme? – Können Sie, stolzes Mädchen, diese Idee ertragen? [...] Sie wollen Ihre Tante verlassen, und das soll ich Ihnen nicht widerrathen? – Gut, mein Herzchen, ich werde es nicht thun; aber können Sie Ihren Vorsatz wohl ausführen, ohne sich in ein Haus einzuquartiren, von dem Sie so viel wie nichts wissen? [...] Ist Ihr Herr Fürmund von allem unterrichtet, und haben Sie seine Zustimmung? Wissen Sie niemand anders, bey dem Sie sich ins Haus geben können? Ist Tante nicht Ihre Mitfürmünderinn? Kann sie, da Ihr Fürmund abwesend ist, Sie nicht zwingen wieder zu Ihr zu kommen? und würden Sie es dann besser

haben? – Was wird die Welt sagen?" (Wolff-Bekker / Deken 1796: I 69-73).

Der erste Satz dieses Brieffragments erzeugt Spannung: Was ist das wohl für ein schicksalhafter Schritt, vor dem die Person steht, an die der Brief gerichtet ist? Wenig später folgt die Auflösung: Sie will etwas aus heutiger Sicht ganz Alltägliches und Unspektakuläres tun, nämlich umziehen. Der kurze Text vermittelt einen Eindruck davon, mit welchen schier unüberwindlichen Hindernissen und Risiken dieses aus unserer Perspektive harmlose Unterfangen für ein 19-jähriges Mädchen Anno 1782 verbunden war: Was, wenn Vormund und Tante ihr Einverständnis verweigerten? Wer bürgt dafür, dass die neue Umgebung einwandfrei ist? Der einzige Ausweg aus ihrem tristen Dasein, der sie nach Meinung ihrer Freundin nicht bei den Leuten ins Gerede brächte, wäre abzuwarten, bis sie geheiratet wird. Immerhin ist sie nicht nur reich, sondern auch schön. Ein junger Mann hat zur damaligen Zeit offenbar nicht mit solchen Restriktionen zu kämpfen. So macht in diesem Roman niemand viel Aufhebens davon, dass Willem, der jüngere Bruder von Saras Freundin Anna, der Schreiberin des obigen Briefs, allein auf Geschäftsreise ins Ausland geht. Sein guter Name gerät nicht in Gefahr, wenn er sich außer Haus begibt.

Position der Frau

Schon dieses kurze Zitat aus dem 12. Brief des Romans *Sara Burgerhart*, in dem Anna Willis sich warnend und mahnend zu dem Plan ihrer Freundin Sara äußert, aus dem Haus und der Obhut ihrer Tante in eine Pension umzuziehen, zeigt, dass und wie Gender, die soziale Konstruktion von Geschlecht, in seiner je spezifischen historischen Ausprägung in der Literatur dargestellt wird. Im Roman wird deutlich, wie unterschiedlich, insbesondere bezogen auf gesellschaftl. Handlungsspielräume, Männlichkeit und Weiblichkeit im späten 18. Jahrhundert konstruiert sind. Dass der Roman *Sara Burgerhart* bezogen auf den Gender-Kontext mehrfach weiblich kodiert ist, wurde bereits deutlich: Er gehört zur Gattung des Briefromans, die als weiblich gilt, denn Briefe gehören zur Privatsphäre, der Domäne der Frauen, was wiederum die Voraussetzung dafür war, dass der Roman von zwei Autor*innen* geschrieben werden konnte. Diese wiederum richten ihr Plädoyer für Ehe, Häuslichkeit, Tugend, Emotionen und ein harmonisches Sozialleben an eine weibliche Leserschaft.

gesellschaftl. Handlungsspielräume

Gender-orientierte Narratologie

Nachdem der Roman also im zeitgenössischen Gender-Diskurs verortet ist, soll es im Folgenden um den Gender-Diskurs im Roman gehen. Für dessen Analyse eignet sich eine Gender-orientierte Narratologie (Nünning / Nünning 2004). Sie fragt nach den literarischen Verfahren, mittels derer Gender-Diskurse und insbesondere Konzepte von Weiblichkeit erzählend dargestellt und hervorgebracht werden. Dabei geht sie, wie die Gender Studies allgemein, davon aus, dass alle kulturellen Äußerungen geschlechtlich codiert sind (von Braun / Stephan 2000). Auch in Erzähltexten findet die Geschlechterdifferenz ihren kulturellen Ausdruck. So ist, wie schon an einigen Beispielen gezeigt werden konnte, die Gender-Identität ein zentrales Merkmal literarischer Figuren und erzählender Instanzen. Auch Raum, Zeit und Handlungsmuster weisen häufig eine Gender-spezifische Prägung auf.

feministische Literaturwissenschaft

Darauf machte zunächst seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts die feministische Literaturwissenschaft aufmerksam. Ihre Analysen, die sich vor allem auf die in literarischen Texten entworfenen Frauenbilder richteten, zielten darauf ab, die Diskriminierung von Frauen anzuprangern und gesellschaftliche Veränderungen zu reklamieren. Dazu konzentrierten feministische Arbeiten sich in erster Linie auf die Inhalte, also auf die Ebene der erzählten Geschichte, und verzichteten weitgehend auf eine erzähltheoretische Fundierung. Der klassischen strukturalistischen Erzähltheorie bzw. Narratologie ging es hingegen um systematische Modellbildung und rationale Beschreibung von Text- und Erzählstrukturen, ohne dass die Kategorie Geschlecht dabei große Beachtung gefunden hätte. Betrachteten beide Ansätze einander zunächst als unvereinbar, so entdeckten sie mit der Zeit ihre Komplementarität, zumal sich in der Literaturwissenschaft die Erkenntnis durchsetzte, dass nicht nur der Inhalt, sondern auch die formalen Verfahren eines literarischen Textes als Bedeutungsträger fungieren. Inzwischen hat die Narratologie auch ihren weitgehend ahistorischen Standpunkt verlassen und sich der Einsicht geöffnet, dass Erzählformen immer historisch, sozial und ideologisch bedingt sind.

Narratologie
vgl. Kapitel 10

Kontextualisierung

Eine Gender-orientierte Narratologie setzt literarische Darstellungsverfahren in Beziehung zu den Diskursen, Machtverhältnissen und sozio-kulturellen Zusammenhängen, in denen Litera-

tur produziert und rezipiert wurde und wird. Je nachdem, auf welcher Kommunikationsebene im Text die narratologische Analyse vornehmlich ansetzt, können ein auf die Ebene der Geschichte orientierter und ein auf die Ebene der erzählerischen Vermittlung, also des erzählerischen Diskurses, orientierter Ansatz unterschieden werden. Im vorliegenden Beitrag liegt der Schwerpunkt auf der Ausgestaltung und Bedeutung des literarischen Raums und mithin auf der Ebene der Geschichte. Da es sich bei *Sara Burgerhart* um einen Briefroman handelt, also alle erzählten Figuren immer zugleich erzählende Figuren sind, wobei sich ebenso weibliche wie männliche Stimmen artikulieren, stehen die Erzählebenen, auch was die Gender-Aspekte betrifft, in enger Wechselbeziehung. Sicherlich wäre ein Vergleich des männlichen und des weiblichen Blicks auf das Romangeschehen und seine Akteure lohnend. Diese Perspektive kann jedoch im vorliegenden Zusammenhang nicht weiter verfolgt werden.

écriture féminine

Eine solche Lektüre könnte sich mit dem von der französischen Literaturwissenschaftlerin und Autorin Hélène Cixous formulierten Konzept der *écriture féminine* auseinandersetzen (Nünning / Nünning 2004: 43-45). Weibliches Schreiben, wie Cixous es praktiziert und propagiert, soll einen Prozess weiblicher Selbstfindung und eine Rückkehr zum weiblichen Körper in Gang setzen und die patriarchalische symbolische Ordnung transzendieren, in der die Frau nach Cixous keinen Platz hat. Die Merkmale einer *écriture féminine* lassen sich zusammenfassend als Verstöße gegen herkömmliche sprachliche und literarische Normen charakterisieren: Gattungsgrenzen lösen sich auf, der Text ist unabgeschlossen, das Erzählen nichtlinear. Semantische, syntaktische, morphologische und phonologische Normverstöße und Wiederholungsmuster betonen die Materialität der Sprache. Kritisch ist anzumerken, dass Cixous eine neue Kategorisierung und Normierung des weiblichen Gender vornimmt, die dem Anliegen ihres utopischen Konzepts, Klassifizierungen und hierarchische Strukturen aufzulösen, zuwiderläuft. Obwohl für Cixous die *écriture féminine* nicht notwendigerweise an eine weibliche Autorschaft gekoppelt ist, kann sie den Vorwurf, sie belebe überwunden geglaubte essentialistische Vorstellungen von Geschlecht neu, letztlich nicht entkräften.

Neuere Ansätze einer Gender-orientierten Erzähltextanalyse üben Kritik an einer allzu selbstverständlichen Übernahme über-

narrative Geschlechterkonstruktion

kommener antagonistischer Geschlechterstereotype, die auf diese Weise bestätigt und verfestigt werden. Stattdessen verlagert sich das Interesse auf die Untersuchung der narrativen Konstruktion von Geschlechtsidentitäten. Dabei wird von der Annahme ausgegangen, dass Erzählen als einer jener performativen Akte zu identifizieren ist, die Konzepte von „Geschlecht" nicht nur abbilden, sondern überhaupt erst hervorbringen und kulturell verankern. Grundlage dieser Überlegungen ist Judith Butlers These von der „Performativität von Geschlecht" (Butler 1991 und 1995). Die amerikanische Philosophin stellt die Unterscheidung der Kategorien Sex (biologisches Geschlecht) und Gender (kulturelles Geschlecht) in Frage. Wenn Sex und Gender voneinander abgekoppelt werden, wird Geschlechtsidentität zu einem freischwebenden Konstrukt. So gibt es keinen Grund, lediglich zwei Gender-Kategorien anzunehmen. Butler hinterfragt zudem die Kategorie des Sex, des anatomischen Geschlechts, und kritisiert das Konzept eines biologisch determinierten Körpers. Auch Biologie ist für sie eine kulturelle Größe; auch das anatomische Geschlecht betrachtet sie als ein gesellschaftliches Konstrukt, das von wissenschaftlichen Diskursen produziert wird. Also ist Sex ebenso kulturell geformt wie Gender. Der Gender-Diskurs bringt Sex als vordiskursive, natürliche Determinante hervor, womit die Unterscheidung zwischen beiden hinfällig ist. Der herrschende Diskurs sorgt für eine Kontinuität zwischen Sex, Gender und Begehren im Sinne der heterosexuellen Norm. Geschlechtsidentitäten werden performativ (handelnd, wozu auch das Sprechen gehört) hervorgebracht. Durch Sozialisation lernen wir zu handeln und zu begehren wie eine Frau oder ein Mann. „Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (*gender*) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese „Äußerungen" konstruiert, die angeblich ihr Resultat sind" (Butler 1991: 49). Männlichkeit und Weiblichkeit sind das Ergebnis unabschließbarer Wiederholungen kultureller Praktiken. Diese fortdauernde diskursive Praxis ist offen für Eingriffe und neue Bedeutungen.

Performativität vgl. Kapitel 4

In literarischen Texten wird die performative Konstruktion von Geschlechtsidentitäten durch die Charakterisierung und das Handeln von Figuren anschaulich vorgeführt. Der Roman *Sara Burgerhart* vermag heutigen Lesern schon allein durch seine historische Alterität einleuchtend zu vermitteln, dass Männlichkeit

und Weiblichkeit veränderliche, je geschichtlich determinierte Konstrukte sind. Die folgende Analyse wird unter anderem am Beispiel der Figurenstereotype des „Petit Maître“ und der „Savante“ zeigen, dass eine Diskrepanz zwischen dem, was zeitgenössisch als biologisches Geschlecht definiert wird, und der Gender-Praxis als äußerst prekär wahrgenommen und streng sanktioniert wird. Darüber hinaus werden Handlung, Plot und Plotmuster sowie die gender-spezifische semantische Kodierung und Strukturierung des literarischen Raumes in den Blick genommen. Dass der Roman *Sara Burgerhart* seinen Figuren ganz konkret je nach Geschlecht sehr unterschiedliche Lebensräume und Handlungsspielräume zuweist, illustrierte bereits das Zitat am Anfang dieses Abschnitts. Gemäß dem Konzept des literarischen Raumes von Jurij Lotman kommt die Handlung durch die Überschreitung einer eigentlich unüberwindlichen Grenze durch die Protagonistin, also durch Saras Flucht aus dem Haus ihrer Tante, in Gang.

geschichtliche Determinierung

Raumsemiotik **vgl. Kapitel 1**

Handlung, Plot und Plotmuster

Dass eine Frauenfigur im Mittelpunkt des erzählerischen Interesses steht, ist eine Neuerung des europäischen Romans des 18. Jahrhunderts. Allerdings sind die Möglichkeiten weiblichen Heldentums durch eine weitgehende Festlegung auf Liebeshandlungen begrenzt. Die Ausgestaltung des Romanendes folgt in Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts der Konvention der poetischen Gerechtigkeit, durch die eine bestimmte Moral legitimiert wird. Die tugendhafte Heldin wird mit einer Heirat belohnt; der Gefallenen droht der Tod. Im sentimentalen Roman ist eine Festlegung auf den „*romance plot* und der weiblichen Rolle auf die so genannte *ingénue* zu konstatieren – eine sehr junge, unerfahrene und fragile Figur, die sich der Avancen ihres Verehrers aus Keuschheit erwehrt, bis der Heiratsbund geschlossen wird“ (Nünning / Nünning 2004: 108). Innerhalb des romantischen Liebesplots prägen sich die Varianten des *courtship plot*, des von Hindernissen beeinträchtigten, letztlich aber durch eine Eheschließung erfüllten Liebeswerbens, und des *seduction plot* aus, der tragisch mit dem Tod oder der Verbannung der gefallenen Frau endenden Umkehrung des *courtship plot*. Richardsons Romane *Clarissa* und *Pamela*, die auch bei *Sara Burgerhart* Pate gestanden haben, sind die Prototypen dieser beiden Varianten.

Plot

Wolff und Deken amalgamieren in *Sara Burgerhart* beide Plotmuster. Dem *seduction plot* folgt die Beziehung zwischen Sara Burgerhart und ihrem nur mit der Initiale R. bezeichneten adligen Verehrer, der sie auf sein Landgut lockt, um sie dort zu verführen bzw., als sie seine Avancen zurückweist, zu vergewaltigen. Das tragische Ende des Plots wird durch Saras Flucht und unversehrte Heimkehr abgewendet. Das Muster des *courtship plot* lässt die Beziehung zwischen Sara Burgerhart und ihrem späteren Ehemann Hendrik Edeling erkennen. Als ein Hindernis bringt der Roman den Konfessionsunterschied zwischen der Reformierten Sara und dem Lutheraner Hendrik ins Spiel, der für Hendriks Vater Grund genug ist, der Ehe zunächst seine Zustimmung zu verweigern. Als Haupthindernis erweist sich jedoch, dass Sara Hendriks Liebeswerben und Heiratsantrag lange hinhaltend begegnet. Sie motiviert ihr Zögern zum einen mit ihrer Vorliebe für ihre ungebundene Lebensweise, die es ihr erlaube, sich nach Herzenslust zu vergnügen, und andererseits mit ihren Zweifeln, ob sie für die Ehe und für diesen Mann die nötige Reife und Ernsthaftigkeit mitbringe. Die Verknüpfung der beiden Plotmuster gelingt dem Roman um den Preis der ja von vielen Kommentatoren monierten Inkonsistenz, dass der Roman sein Plädoyer für die Ehe von einer Protagonistin verkörpern lässt, die bis kurz vor dem Romanende überaus skeptisch gegenüber der Ehe eingestellt ist. Mit Blick auf die Plotstrukturen erweist sich Saras Hinhaltetaktik wiederum als plausibel, da dramaturgisch notwendig im Kontext des *courtship plot*, zumal noch der dem *seduction plot* folgende Handlungsstrang parallel geführt wird. Zudem resultiert aus der Vermischung der beiden – für sich genommen statischen – Plots etwas Neues: ein Erzählmuster, das der Protagonistin eine dynamische Entwicklung zubilligt. Dies tut weder der *seduction plot*, indem er nur die Bestrafung der Verführten vorsieht, noch der *courtship plot*, bei dem sich lediglich die äußeren Umstände ändern, die Protagonistin aber dieselbe bleibt: schon von jeher tugendhaft. *Sara Burgerhart* hingegen erweist sich als weiblicher Bildungsroman (Swinnen 2006: 43-69) mit – zumindest auf den ersten Blick – dynamischem Entwicklungsplot, da Sara die Tugendprobe besteht, vor die sie gestellt wird, danach selbstkritisch bekennt, dass sie sich durch ihren Leichtsinn und ihren Hang zur Aushäusigkeit selbst in Gefahr gebracht hat, und schließlich Hen-

dynamischer Entwicklungsplot

driks Heiratsantrag annimmt, um in der Ehe ihr Lebensglück als Ehefrau, Hausfrau und Mutter zu finden.

Das Gattungsschema des Bildungsromans operiert traditionell mit einem männlichen Helden auf dem Weg ins Erwachsenendasein, wobei „Bildung“ zum einen das Austarieren des Wunsches nach individueller Entfaltung mit den Konformitätsanforderungen der Gesellschaft meint und zum anderen das, was heute als „Kenntnisse und Kompetenzen“ bezeichnet wird. Bezogen auf Letztere erweist sich *Sara Burgerhart* mit seiner weiblichen Variante des Bildungs-Plots als ganz auf die Tugend und die Disziplinierung der Sinnlichkeit fokussiert.

Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung

Neben den Plotstrukturen sind Figurenentwürfe ein naheliegendes Verfahren, anhand dessen im Roman Gender-Konzepte repräsentiert werden. In *Sara Burgerhart* werden zum einen exemplarische weibliche und männliche Figuren entworfen, die zeitgenössischen Charakter- und Handlungsnormen entsprechen. Welche das sind, ist auch für heutige Leser ohne detaillierte Kenntnisse dieser Normen leicht erkennbar, denn der Roman folgt der Konvention der „poetischen Gerechtigkeit“, indem er abweichendes Verhalten bestraft und Tugend belohnt, etwa durch die Heirat mit einem passenden Ehepartner und / oder materiellen Wohlstand. So werden Saras Freundinnen Anna Willis und Aletta Brunier als Identifikationsfiguren markiert, indem ihnen bzw. ihren Verlobten, die eine Heirat zuvor mangels angemessener materieller Grundlage aufgeschoben hatten, ein unerwartetes Erbe zufällt, das ihnen die Eheschließung ermöglicht und ihre Tugend wie ihre Geduld belohnt.

poetische Gerechtigkeit

Normgerechte Gender-Konzepte werden zum anderen ex negativo durch die Verurteilung des nicht Normgerechten formuliert. Dass der Roman für deutlich voneinander abgegrenzte, kontrastiv angelegte Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit optiert, wird durch die negative Bewertung von Figuren deutlich, bei denen Gender und Geschlechtszuordnung nicht übereinstimmen, so dass die Gender-Grenzen verschwimmen. Der Roman hält für beide möglichen Optionen ein Beispiel bereit: den „ver-

kontrastive Gender-konzepte

weiblichten“ Mann Jacob Brunier und die „vermännlichte“ Frau Cornelia Hartog.

Jacob Brunier, der jüngere Bruder von Saras Freundin Letje, wird als „Petit Maître“ bezeichnet. So nannte man in der damaligen Zeit einen eitlen jungen Mann mit auffallend modischer Kleidung und entsprechend exaltiertem Benehmen. In zeitgenössischen Moralschriften und Satiren wimmelt es von klischeehaften Beschreibungen, die den Typus kritisieren. Im Roman wird diese Figur prägnant von der Protagonistin Sara Burgerhart charakterisiert, die ihrer Freundin Anna einen Besuch in seinem Zimmer schildert (56. Brief, siehe *Grundkurs* Bd. II). Sie und Letje finden in Abwesenheit des immer nach der letzten Mode gekleidet und wie aus dem Ei gepellt auftretenden Jünglings ein schmuddeliges, unaufgeräumtes Zimmer vor, in dem Puder, Schminke, Kosmetikutensilien, Kleidung, Seidenstrümpfe, Schuhe und vieles andere in Hülle und Fülle und „in der abscheulichsten Unordnung“ (56. Brief, siehe *Grundkurs* Bd. II: 133) herumliegen. In Saras Bericht mischen sich Belustigung und Empörung über dieses Chaos, als dessen Ursache unschwer das Durcheinander von weiblichem Gender und männlichem Geschlecht in der Figur Jacob auszumachen ist. So überrascht es nicht, dass der Roman ihm die Belohnung einer Eheschließung vorenthält. Nachdem Sara ihm einen Korb gegeben hat, nimmt ihn schließlich einer der frisch gebackenen Ehemänner unter seine Fittiche, um ihn zum (Kauf)mann heranreifen zu lassen.

Femme savante

Als Gegenpol zu Sara Burgerhart ist Cornelia Hartog angelegt, die den Typus der „Savante“ verkörpert, der gelehrten und infolgedessen vermännlichten Frau. Auch dieser Typus ist vielfach, ebenfalls mit Spott und Kritik überhäuft, in der zeitgenössischen Publizistik anzutreffen. Im Roman ist es wiederum die Protagonistin Sara, aus deren Perspektive die spätere Gegenspielerin eingeführt wird. Cornelia Hartog ist eine der Mitbewohnerinnen in der Pension, in die Sara einzieht. Im 26. Brief stellt Sara sie ihrer Freundin Anna vor. Ihr Charakterporträt zeichnet sie hier nicht, wie bei Jacob Brunier, mit einer Mischung aus Belustigung und Empörung, sondern mit unverhohlener Abscheu. Sie beschreibt Cornelia Hartog als groß und mager, sie habe „viel Männliches in ihrem Wesen; mir scheint das sehr widrig an einem Frauenzimmer“ (siehe *Grundkurs* Bd. II: 129). Ihre eng stehenden Augen mit dem wilden Blick und die grobe, schwere Stim-

me wirken ebenso abstoßend auf Sara wie Hartogs Gewohnheit, Schnupftabak zu nehmen. Für die bei Sara und den anderen Damen beliebten Handarbeiten zeigt sie weder Geschick, noch Interesse. Dafür widmet sie sich gelehrten Studien, die von Sara als „unweibliche[n] Kenntnisse[n]" (ibid. 129) apostrophiert werden. Physiognomie und Habitus machen Cornelia Hartog in Saras Augen zu „ eine[r] *Savante* von dem allerunangenehmsten Schlage" (ibid. 131). Im Verlauf der Romanhandlung verliebt sie sich in Hendrik Edeling und wird dadurch zu Saras Konkurrentin. Als Cornelia feststellt, dass seine Zuneigung nicht ihr, sondern Sara gilt, rächt sie sich, indem sie Saras Vormund in einem anonymen Brief enthüllt, dass Sara sich mit dem Herrn R., einem stadtbekannten „lichtmis", einem Playboy, eingelassen habe. Sie wird schließlich als Schreiberin dieses verleumderischen Briefes entlarvt und des Hauses verwiesen. Der Roman macht also kurzen Prozess mit dem Widerpart von Sara, die im Roman zum Inbegriff normkonformer Weiblichkeit avanciert. Die „femme savante" hat keinen Platz im Entwicklungsmodell, für das Sara steht. Eine Frau darf sich entfalten, aber die erworbenen Kenntnisse müssen nützlich sein für ihre Rolle als Ehefrau und Familienmutter (Swinnen 2006: 53).

norm-konforme Weiblichkeit

Semantik des literarischen Raumes

Die Gender-Zuschreibungen, die der Roman entwirft, erhalten ihre prägnantesten Konturen in der Ausgestaltung des literarischen Raumes. Zugleich wird Saras Bildungsgang am sinnfälligsten anhand ihrer Handlungsspielräume – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne.

Der Begriff des literarischen Raumes wird hier gemäß dem strukturalistisch-semiotischen Raummodell Jurij M. Lotmans verwendet. Dessen Grundannahme lautet, dass Texte Weltmodelle entwerfen, deren topologisch-semantische Ordnung anhand von räumlichen Strukturen veranschaulicht wird. Die Überschreitung der Grenze zwischen zwei topographischen bzw. semantischen Teilräumen spielt eine wichtige Rolle für den Bedeutungsaufbau des Textes. Im Roman *Sara Burgerhart* erweisen sich Grenze und Grenzüberschreitung als Konzepte, die in Abhängigkeit von der Zuordnung zu Gender kontrastierend angelegt sind. Grenzüberschreitung kann als Zentralbegriff des Romans

und Grundproblem der Figur Sara Burgerhart identifiziert werden.

bürgerliche Häuslichkeit

Auf der Ebene des erzählten Geschehens gliedert sich der Raum, in dem die Protagonistin agiert, in einen Plural von häuslichen Binnenräumen. Diese modellieren in unterschiedlichen Ausprägungen bürgerliche Häuslichkeit. Das bürgerliche Heim mit seiner Abgeschlossenheit und Intimität ist ein neuzeitliches Phänomen. Es setzt den sich seit der frühen Neuzeit immer deutlicher ausprägenden Gegensatz zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit voraus, aus dem eine deutlich markierte Grenze zwischen Innen- und Außenraum resultiert. Bezogen auf die Grenze zwischen Haus und Welt gelten im sozialen wie im literarischen Raum je nach Gender unterschiedliche Regeln. Während der männliche Raum offen und unbegrenzt ist, also für Männer Haus und Welt gleichermaßen frei zugänglich sind und die Grenze zwischen innen und außen in beide Richtungen durchlässig ist, präsentiert sich der weibliche Raum als geschlossen und begrenzt, nämlich auf das bürgerliche Heim. Grenzüberschreitungen sind strengen Regeln und Restriktionen unterworfen. Als neuzeitlicher literarischer Raum nimmt das Haus für weibliche Figuren ambivalente Bedeutungen an. Es kann für Fremdbestimmung durch den Mann stehen und ebenso für weibliches Streben nach Selbstbestimmung, für Liebeserwartung und Freiheitsberaubung.

weibliche Grenzüberschreitung

Die Überschreitung der Grenze zwischen Haus und Welt ist in der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts für weibliche Figuren verboten oder zumindest prekär, während männliche Figuren diesbezüglich keinerlei Restriktionen unterworfen sind. Die Überschreitung der Grenze zwischen dem häuslichen Binnenraum und der Welt durch die Frau begegnet häufig als Metapher für die Überschreitung der Grenze zwischen Tugend / Ehre und Untugend / Schande. Zudem konnotieren die Grenzen des Hauses vielfach die Grenzen des weiblichen Körpers. So besteht ein stereotypes Handlungsmuster von niederländischen Komödien des 17. Jahrhunderts darin, dass ein junger Mann mit List und Tücke versucht, sich Zugang zum Haus seiner Liebsten zu verschaffen. Diese Grenzüberschreitung ist dabei eindeutig als Metapher für die sexuelle Penetration des weiblichen Körpers erkennbar. Damit diese auf keinen Fall vor der Eheschließung stattfindet, hat das Mädchen zurückgezogen und häuslich zu leben. Andererseits dürfen Grenzüberschreitungen zwischen Haus und Welt und um-

gekehrt nicht gänzlich unterbunden werden, damit es möglich ist, mit potentiellen Ehepartnern in Kontakt zu kommen. In vielen Komödien stehen Mädchen darum unter Bewachung; zeitgenössische Moralschriften setzen auf die Internalisierung moralischer Grenzen und ermahnen die Jugend, insbesondere die weibliche, zur Selbstdisziplin (Leuker 1992).

pädagogisches Exempel

Hier setzt der Roman *Sara Burgerhart* mit der Statuierung seines pädagogischen Exempels an: Seine Handlung kommt durch eine Grenzüberschreitung in Gang. Nach Lotman erzeugt die Versetzung einer Figur über die Grenze zwischen zwei semantischen Teilfeldern im narrativen Text ein Ereignis: Sara verlässt auf eigene Faust das hermetisch geschlossene Haus ihrer streng religiösen Tante und zieht in die Pension der Witwe Buigzaam, wo sie und ihre Freunde uneingeschränkt ein- und ausgehen können. Betrachtet man das im Roman entworfene Weltmodell als Ganzes, so geht es um die Überschreitung der Grenze von der Jugend zum Erwachsenenalter. Für die Protagonistin bedeutet dies den Übergang vom Status des jungen Mädchens zu dem der verheirateten Frau. Dem Status des jungen Mädchens ist topographisch das Haus der Eltern zugeordnet. Da diese in Saras Fall bereits verstorben sind, tritt das Haus der Tante an die Stelle des Elternhauses. Der Status der verheirateten Frau hat im Roman seinen Ort im Hause des Ehemannes Hendrik Edeling. Die Grenzüberschreitung erfolgt im Roman jedoch nicht direkt vom Haus der Tante in die eheliche Wohnung, sondern über die Zwischenstation der Pension der Witwe Buigzaam. Dadurch wird hier die Grenze zur Übergangszone erweitert; die Pension funktioniert als liminaler Raum (Parr 2008). Seine Zugänglichkeit ist viel weniger eingeschränkt als die des hermetisch geschlossenen Hauses der Tante und die des Hauses Edeling mit seiner familiären Intimität. Das Wohnen in der Pension eröffnet Sara ungehinderten Zugang zur Welt mit ihren Vergnügungen und zu ihren Altersgenossen. Umgekehrt können ihre Verehrer ihr weitgehend ungehindert und dennoch im Rahmen des damals Schicklichen ihre Aufwartung machen. Der liminale Raum erweist sich als angemessener Ort der Begegnung für junge Frauen und Männer in einer liminalen Lebensphase zwischen Jugend und Erwachsensein.

liminale Lebensphase

Auf die Gefahren dieser liminalen Lebensphase will der Roman hinweisen; gegen sie will er vor allem seine weibliche Leserschaft wappnen. Im Vorwort heißt es:

„Niederländische Jungfern! [...] Unser Hauptaugenmerk ist zu zeigen: ‚Dass ein Übermaß an Lebhaftigkeit und ein daraus entstehender starker Drang zu zerstreuenden Vergnügungen, gerechtfertigt durch die Mode und den Luxus, die besten Mädchen so manches Mal in Gefahr bringen, in die allerbetrüblichsten Katastrophen zu stürzen [...]; dass es, auch aus diesem Grunde, einen unschätzbaren Vorteil für junge Mädchen darstellt, von solchen Frauen unter die Fittiche genommen zu werden, die Vorsicht mit Wohlwollen und ein gutes Herz mit wohl begründeter Unnachgiebigkeit verbinden: alldieweil diese diejenigen sind, unter deren Führung aus den besten Mädchen auch die rechtschaffensten Frauen werden.'" (Wolff-Bekker / Deken 1980: I, VIII, Übers. M-Th. L.).

Schon der 12. Brief baut mit der mahnenden Stimme von Anna Willis, die Sara noch von ihrem Schritt abzubringen versucht, eine semantische Binäropposition auf, in der „Freyheit und Freude" und „sinnliche[n] Ergötzlichkeiten" einen Kontrast bilden zum „häusliche[n] Glück", dem Begriffe wie „Tugend", „Geduld", „Anstand" und „guter Name" und Adjektive wie „lauter", „schuldlos" und „unverderbt" zugeordnet sind (siehe *Grundkurs* Bd. II: 123-127). Sara jedoch macht sich diesen weiblichen Tugendkatalog nicht zu eigen, sondern genießt unbesorgt ihre neu gewonnene Freizügigkeit und die „aushäusigen Belustigungen" (Wolff-Bekker / Deken 1796: IV 153); alle Warnungen vor deren Risiken schlägt sie in den Wind. Neben der Freundin Anna artikuliert auch die Witwe Buigzaam, Saras mütterliche Freundin, Bedenken bezüglich der Unbekümmertheit, mit der Sara sich außerhalb der weiblichen Domäne des Hauses bewegt. Unterschwellig klingt dabei immer die Sorge mit, sie könnte unversehens zugleich die Grenze von der Tugend zum Laster überschreiten. Im 51. Brief schildert Hendrik Edeling ein Gespräch mit der Witwe, die ihm Saras Charakter mit all seinen positiven Seiten vorgestellt habe, allerdings begleitet von dem Stoßseufzer „Wäre ihr Trieb die Welt zu sehen nur etwas schwächer..." (Wolff-Bekker / Deken 1796: II 27). Im 96. Brief schildert Maria Buigzaam Hendrik Edeling ein Gespräch, das sie mit Sara über die Ehe, über Hendrik und über ihren Lebenswandel geführt habe. Auf Saras Frage, ob sie für die Ehe geeignet sei, habe sie zustimmend, aber mit dem Vorbehalt geantwortet, „daß Sie Ihre starke Neigung zu Vergnügungen außerhalb [des] Hauses einigermaßen im Zügel halten" (Wolff-Bekker / Deken 1796: III 49). Deutlich wird die moralische Konnotation der Grenzüberschreitung von Anna Wil-

moralische Konnotation

lis im 58. Brief (siehe *Grundkurs* Band II) artikuliert, in dem sie Sara tadelt, weil sie gemeinsam mit ihrer Freundin Letje, deren Bruder Jacob und seinen Freunden einen großen Topf Punsch geleert hat und erst abends um neun Uhr angeheitert zum Abendessen bei der Witwe Buigzaam erschienen ist. Pointiert beschreibt Anna den Leichtsinn der Freundin: „ Man läuft bis an die äußerste Grenze der Tugend, oder wenn Sie wollen, des Erlaubten. Gleitet man aus? Nu, dann soll ein: „Ach! ich hatte kein Arges daraus!“ alles gutmachen“ (137). Annas Tadel ist als Vorausdeutung von Saras „Ausrutscher“ über die Grenze sittsamen Verhaltens zu verstehen, ebenso wie der denunziatorische Hinweis im 107. Brief, den Cornelia Hartog anonym an Saras auf Geschäftsreise in Paris weilenden Vormund Abraham Blankaart richtet: „Überall sieht man sie, und zwar jetzt merentheils immer mit einem gewissen Herrn [R.], einem Manne von Rang und großem Vermögen, aber auch einem unserer ausgelassensten *Libertins*“ (Wolff-Bekker / Deken 1796: III 127). Sara ändert ihre Einstellung und ihr Verhalten erst, nachdem sie von dem Herrn R., dessen böse Absichten sie nicht durchschaute, in sein Landhaus entführt worden und knapp einer Vergewaltigung entgangen ist. Erst nachdem sie sich in der Tat unversehens jenseits „der äußersten Grenzen der Tugend“ wiederfand und es ihr nur mit knapper Not gelang, unbeschadet von dort auf das Terrain der Wohlanständigkeit zurückzukehren, akzeptiert sie den Rückzug in den geschlossenen Raum innerhalb der häuslichen Grenzen und eine Existenz als Ehefrau und Mutter.

Extremraum als Wendepunkt

Hier greift die von Renner im Anschluss an Lotman formulierte Extremraum-Regel (siehe dazu zusammenfassend Krah 2006: v.a. 324 f.): Nach der Grenzüberschreitung vom eigenen in den Gegenraum ist der Held auf den Extremraum orientiert, einen Raum, in dem die Merkmale des Gegenraums in extrem verdichteter Weise ausgeprägt sind. Der Aufenthalt im Extremraum markiert den Wendepunkt des Geschehens. Erst nachdem der Held den Extremraum aufgesucht hat, kehrt er, so eine von mehreren möglichen Varianten, wieder in seinen Ausgangsraum zurück. Die Extremraum-Regel trifft auf Saras Bewegungen innerhalb des literarischen Raumes und damit zugleich auf ihr „Wandeln auf und neben dem Pfad der Tugend“ zu. Immer wieder gibt die Heldin ihrem Verlangen nach, die Grenze zwischen Haus und Welt zu überschreiten. Dabei bleibt sie zunächst innerhalb der Gren-

zen des bürgerlichen Schutzraumes ihrer Heimatstadt Amsterdam. Dort geht sie ins Theater, in die Oper, in den Galanteriewarenladen. Auch der Hortus Medicus, in den der Herr R. sie zu einem Spaziergang einlädt, liegt noch innerhalb der Stadtmauern Amsterdams. Arglos lässt Sara sich von ihrem Begleiter dann aber zu einem Spaziergang überreden, der sie aus der Stadt hinaus auf dessen Landsitz führt. In diesem Raum kondensieren sich alle Gefahren der aushäusigen Welt. Es handelt sich um einen völlig ungeschützten Raum, in dem Sara gänzlich der Willkür des Schurken R. ausgeliefert ist, einen Raum extremer Gefährdung ihrer jungfräulichen Unversehrtheit, denn R. maßt sich hier das Recht an, Saras physische Grenze gewaltsam zu überschreiten. Bevor dies geschieht, gelingt Sara die Flucht. Als sich im Morgengrauen wieder das Stadttor öffnet, kehrt sie in den Raum bürgerlicher Tugenden und auf dem schnellsten Wege nach Hause zurück. Ihr Aufenthalt im Extremraum hat eine : Nun endlich gelangt sie zu der Einsicht, dass sie den Raum der Weltoffenheit für immer verlassen muss. Im 163. Brief blickt sie als verheiratete Frau zurück. Schon die Flucht aus dem Haus der Tante erscheint ihr nun als unverantwortlicher Leichtsinn (siehe *Grundkurs* Band II: 141). Sie fährt, an ihre mütterliche Freundin Maria Buigzaam gerichtet, fort:

katalytische Wirkung

„Der häßliche Vorfall mit [dem Herrn R.] war vielleicht höchstnothwendig, wenn ich dahin kommen sollte Ihren so mütterlichen Ermahnungen aus voller Ueberzeugung zu folgen. – Ihnen, würdige Frau, will ich nichts verhehlen; erfahren Sie, daß mein Hang zu Belustigungen so stark zugenommen hatte, daß – ich sage es mit Beschämung! – daß ich Ihre Lehren, die sich schlechterdings nicht mißbilligen ließen, einzig aus Liebe und Achtung für Sie billigte; daß ich aber befürchtete, in Befolgung derselben nicht standhaft genug zu seyn, wenn mir heute oder morgen die Versuchung ein wenig stark zusetzte. Aber wie ich sah, in was für eine Gefahr ich sorgenloses Mädchen mich, einen mit Blumen bestreueten, und rechts und links durch Anständigkeit eingehegten Weg entlang, hatte leiten lassen: da, o meine Freundinn! da verlohr der Zauber alle seine Kraft! da öffneten sich meine Augen, – ach! um zu sehen daß ich an den schrofen Rand meines Verderbens gestoßen wurde; und wodurch? durch die ehrlosen Bübereyen eines verworfnen Menschen, eines künstlich versteckten Heuchlers, dem ich nicht das mindeste Arge zutrauen, bey dem ich nicht die allergeringste strafbare Absicht argwöhnen konnte“ (ibid. 143).

Die räumliche Semantik des Lebens- und Tugendweges wird hier

noch einmal anschaulich eingesetzt. Auch die durch den Aufenthalt im Extremraum eingeleitete Wende, nicht nur weg von den Vergnügungen der Welt, sondern auch hin zu ihrem jetzigen Ehemann, reflektiert die Protagonistin im Rückblick: „Bis dahin hatte ich mirs noch nicht gestanden, daß ich meinen Edeling liebte. Ich glaubte nur, viele Freundschaft für ihn zu haben: aber jezt fühlte ich daß ich ihn liebte“ (Band II: @).

Bestätigung des patriarchalen Systems

So folgt Sara Burgerharts Bewegung durch den literarischen Raum dem Muster einer Domestizierung und endet als Bestätigung des patriarchalen Systems. Sara vertraut sich als Ehefrau vollkommen der Leitung und Erziehung durch ihren Ehemann an. Innerhalb der Strukturen des Bildungsplots funktioniert die Tugendprobe, die sie durch ihre standhafte Weigerung den Avancen des Verführers R. nachzugeben und trotz ihres sträflichen Leichtsinns besteht, als Prüfung ihrer Reife für die Rolle der Hausfrau, Ehefrau und Mutter, die die Gesellschaft für sie bereit hält. Durch die räumliche Freizügigkeit, die Sara sich anmaßt, wird sie mit den harten Fakten konfrontiert. Erst als Sara diese Prüfung am eigenen Leibe erfährt, gelingt ihr die Internalisierung der Grenzen ihrer Geschlechtsrolle. Sie erreicht das Bildungsziel Ehe und ordnet sich freiwillig ihrem Ehemann unter (Swinnen 2006: 64).

statische Raum- und Plotstruktur

Letztlich erweisen sowohl die Raum- wie die Plotstruktur sich als statisch: Saras Entwicklung führt sie dahin zurück, wo sie herkam: ins Haus. Dass sie nun nicht mehr unter der Obhut der Eltern oder der Vormünder, sondern unter der des Ehemannes steht, macht keinen kategorialen Unterschied aus. Der Bildungsplot mit seinem zielorientierten Entwicklungsmodell wird ad absurdum geführt: Die pädagogische Anforderung an Sara besteht darin, sich einen Lebensentwurf zu eigen zu machen, der ihr von jeher Bestimmung war. Sie soll sich auf die Erfüllung ihrer naturgegebenen Aufgaben als Frau hin entwickeln. So muss sie werden, was sie eigentlich schon ist. Ihre soziale Rolle und biologische Bestimmung fallen in eins. Saras Bildungsgang, in dessen Verlauf sie die Grenzen zwischen Haus und Welt überschreitet, führt sie zu der Erkenntnis, dass sie die engen Grenzen ihres Handlungsspielraums akzeptieren muss. Ihr Erwachsenwerden als Frau ist ein „awakening to limitations“. Sara wird auf den sozial und biologisch begrenzten Innenraum verwiesen (Swinnen 2006: 65).

Literatur

Becker-Cantarino, Barbara. „Leben als Text. Briefe als Ausdrucks- und Verständigungsmittel in der Briefkultur und Literatur des 18. Jahrhunderts“. *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Hgg. Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart / Weimar: Metzler, 1999 [1985]. 129-146.

Berg, W. van den. „Sara Burgerhart en haar derde stem“. *Documentatieblad werkgroep 18de eeuw* 13 (1981): 151-207.

Braun, Christina von und Inge Stephan, Hgg. *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2000.

Buijnsters, P.J. „Inleiding. Elisabeth Bekker-Wolff und Agatha Deken“. *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart.* Nach der Erstausg. v. 1782 hg. m. Einl. u. Anm. v. P. J. Buijnsters. 2 Bde. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1980. Bd. 1. 1-97.

Bundschuh-van Duikeren, Johanna. „Johann Gottwerth Müller als vertaler van de werken van Wolff en Deken“. *Internationale Neerlandistiek* 46.3 (2008): 23-33.

Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. [*Gender Trouble,* 1990].

Butler, Judith. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übers. Karin Wördemann. Berlin: Berlin Verlag, 1995. [*Bodies That Matter*, 1993].

Gier, J. de. „Het beperkte geluk van Abraham Blankaart“. *De nieuwe taalgids* 77 (1984): 424-436.

Kloek, Joost und Wijnand Mijnhardt. *1800: Blauwdrukken voor een samenleving*. Nederlandse cultuur in Europese context 2. Den Haag: Sdu-Uitgeverij 2001.

Kloek, Joost. „Letteren en landsbelang“. *Voor Vaderland en Vrijheid. De revolutie van de patriotten.* Hgg. F. Grijzenhout, W.W. Mijnhardt und N.C.F. van Sas. Amsterdam: De Bataafsche Leeuw, 1987. 81-95.

Krah, Hans. *Einführung in die Literaturwissenschaft / Textanalyse*. Kiel: Ludwig, 2006.

Krol, Ellen. „Over ‚den Meridiaan des huisselyken levens‘ in Sara Burgerhart“. *Spektator* 20 (1991): 237-244.

Leuker, Maria-Theresia. *‚De last van 't huys, de wil des mans... ‘ Frauenbilder und Ehekonzepte im niederländischen Lustspiel des 17. Jahrhunderts*. Niederlande-Studien 2. Münster: Regensberg, 1992.

— „Sara Burgerhart: ‚Häuslichkeit als nationale Frauentugend‘“. *Zentrum für Niederlande-Studien. Jahrbuch* 4 (1993): 165-184.

— „18. und 19. Jahrhundert“. *Niederländische Literaturgeschichte.* Hgg. Ralf Grüttemeier und Maria-Theresia Leuker unter Mitarbeit von Amand Berteloot, J.H.W. Konst und Lut Missinne. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2006. 122-183.

Lotman, Jurij. *Die Struktur literarischer Texte.* Übers. Rolf-Dietrich Keil. München: Fink, 1972. [*Struktura chudožestvennogo teksta,* 1970].

Nünning, Vera und Ansgar Nünning, Hgg. *Erzähltextanalyse und Gender Studies.* Stuttgart / Weimar: Metzler, 2004.

Parr, Rolf. „Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft“. *Schriftkultur und Schwellenkunde.* Hgg. Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld: transcript, 2008. 11-63.

Swinnen, Aagje. *Het slot ontvlucht. De ‚vrouwelijke‘ Bildungsroman in de Nederlandse literatuur.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Wolff-Bekker, Elizabeth und Deken, Agatha. *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart.* Nach der Erstausg. v. 1782 hg. m. Einl. u. Anm. v. P.J. Buijnsters. 2 Bde. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1980.

— *Sara Reinert.* Übers. Johann Gottwerth Müller. Berlin / Stettin: Friedrich Nicolai, 1796. 01. April 2013 <http://www.indu.niederlandistik.fu-berlin.de/deutsch/mueller_johann.html#sara>.

Wolfs, Rob. „Sara Burgerhart: een mozaïekspel zonder perspektieven?“. *Spektator* 15 (1985/86): 359-372.

— „Trouwen? Zijt gij dan razent dol? Dubbelzinnigheden in Sara Burgerhart“. *Restant* 17.1-2 (1989): 77-98.

6 „Ich will gelesen werden!“: Multatuli, *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappy* (1860)

Heinz Eickmans

Einleitung

Der besondere Rang, den der Roman *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappy* und sein Autor Multatuli in der niederländischen Literaturgeschichte einnehmen, spiegelt sich eindrucksvoll im Ergebnis einer Umfrage der traditionsreichen *Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* (Vereinigung für niederländische Literaturwissenschaft), die ihre Mitglieder im Jahr 2002 nach den wichtigsten Autoren und Werken der niederländischen Literatur aller Zeiten fragte. Sowohl in der Kategorie „wichtigster Autor“ als auch in der Kategorie „wichtigstes Werk“ belegten Multatuli bzw. sein Roman *Max Havelaar* den ersten Platz.

Erfolg des Romans

Erfolg und Bedeutung des Romans liegen in der literarischen Form und in der politisch-moralischen Botschaft des Buches begründet. Das Thema allein – die Kolonialpolitik in Niederländisch-Indien, dem heutigen Indonesien – hätte aber wohl kaum ausgereicht, dem Buch eine weit über die politische Aktualität der Zeit um1860 hinausreichende Bedeutung und Aufmerksamkeit zu verschaffen. Die bleibende Wirkung verdankt das Werk seiner literarischen Form und seiner erzähltechnischen Struktur, die verschiedene Erzähler zu Wort kommen lässt. Hierdurch erhält das Buch mal den Charakter eines humoristischen Romans, mal den einer exotischen Erzählung und mal den eines dokumentarischen Berichts, um dann am Ende in einer feurigen Anklage gegen die Ausbeutung der einheimischen javanischen Bevölkerung durch die niederländischen Kolonialherren zu münden.

Der Roman *Max Havelaar* basiert zu einem wesentlichen Teil auf autobiografischen Erlebnissen seines Verfassers Eduard Douwes Dekker, der uns als Alter Ego in der Romanfigur des Max Havelaar begegnet.

Eduard Douwes Dekker – Leben und Werk

Eduard Douwes Dekker wurde am 2. März 1820 in Amsterdam geboren und starb am 19. Februar 1887 in Nieder-Ingelheim am Rhein, wo sein Haus und sein Name noch heute im „Landhotel Multatuli" fortleben. Die Bedeutung des Pseudonyms, das von einem gewissen selbstmitleidigen Pathos zeugt (lat. *multa tuli* „ich habe viel ertragen"), sollte auch dem lateinunkundigen Leser nicht verborgen bleiben, deshalb erklärt es der Autor am Ende des Romans explizit, wenn er sich direkt an den Leser wendet mit den Worten: „Ja, ich, Multatuli, ‚der ich viel ertragen habe', nehme die Feder auf."

Pseudonym Multatuli

Der Tatsache, dass Multatuli viel erlitten hat, verdankt die niederländische Literatur nicht nur ihren vielleicht bedeutendsten und international wirksamsten Roman, sondern überhaupt die grundlegende Wandlung des Kolonialbeamten Eduard Douwes Dekker zum Schriftsteller Multatuli, der für die niederländische Literatur und Sprache in der zweiten Hälfte des 19. Jh. zu einem einflussreichen – manche würden sagen revolutionären – Neuerer werden sollte.

Schon im Alter von 18 Jahren war Dekker 1838 mit einem Schiff, auf dem sein Vater als Kapitän das Kommando führte, nach Niederländisch-Indien aufgebrochen, wo er ab 1842 verschiedene Positionen in der niederländischen Kolonialverwaltung bekleidete. 1845 heiratete er Everdine Huberte Baronesse van Wijnbergen (1819-1874), die uns im *Max Havelaar* als Tine begegnet. Nach einem zwischenzeitlichen Aufenthalt in den Niederlanden wurde Dekker am 4. Januar 1856 zum Assistent-Resident in Lebak in der Provinz Bantam im Westen der Insel Java ernannt.

Ein *Assistent-Resident* war im Machtgefüge der niederländischen Kolonialverwaltung der höchste Beamte einer Teilregion (der *Assistent-Residenz*). Mehrere solcher Teilregionen unterstanden einem *Residenten*, der seinerseits dem *Generalgouverneur* als oberster Autorität und Vertreter des niederländischen Königs verantwortlich war. Den Assistent-Residenten standen bei der Verwaltung und Gerichtsbarkeit einheimische Adlige als *Regenten* zur Seite.

Kolonialbeamter

Gleich zu Beginn seiner Amtszeit wurde Dekker in Lebak mit einem einheimischen Regenten konfrontiert, der durch Korruption und Machtmissbrauch die Ausbeutung seiner Landsleute noch

verschärfte. Dekkers Versuch, den Regenten zur Verantwortung zu ziehen, scheiterte an der Weigerung seines vorgesetzten Residenten. In seiner Ehre gekränkt und in seinen politischen Hoffnungen enttäuscht, bat Dekker um Entlassung aus seinem Amt. Desillusioniert kehrte er 1857 nach Europa zurück, wo es ihm jedoch nicht gelang, beruflich Fuß zu fassen. Gleichzeitig wuchs seine Wut über das in dieser Sache erlittene Unrecht und sein Bedürfnis, die Ereignisse zur eigenen Rechtfertigung und als allgemeine Anklage gegen das niederländische Kolonialregime in Ostindien öffentlich zu machen. Unter Verwendung authentischer Dokumente brachte er seine Sicht der Ereignisse von Lebak in Form eines Buches zu Papier, das er im Herbst des Jahres 1859 binnen weniger Wochen schrieb und dem er den Titel *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappy* gab.

Die handschriftliche Reinschrift gelangte auf Umwegen an Jacob van Lennep, einem der bedeutendsten niederländischen Schriftsteller seiner Zeit, der auch als Rechtsanwalt und Politiker über großen Einfluss verfügte. Van Lennep erkannte auf Anhieb die literarische Qualität des Buches, fürchtete aber auch seine politische Sprengkraft, und er nutzte – oder missbrauchte – die ihm von Multatuli übertragenen Rechte zur Herausgabe des Buches, indem er es durch zahlreiche Kürzungen und Eingriffe, wie etwa das unkenntlich Machen aller javanischen Ortsnamen, entschärfte. Darüber hinaus erschien es im Mai 1860 nur in einer kleinen Auflage und zu einem hohen Preis, was eine allgemeine Verbreitung zunächst behinderte. Doch auch in dieser gegen den Willen des Autors verstümmelten Form entfachte das Buch einen politischen Sturm und brachte seinem Verfasser den nötigen Ruhm, um sein weiteres Leben als Schriftsteller bestreiten zu können.

politische Sprengkraft

Das andauernd schwierige Verhältnis zu seiner niederländischen Heimat spiegelt sich in der Tatsache, dass er die meiste Zeit seines Lebens als Schriftsteller in Deutschland verbrachte, wo er von 1866 bis zu seinem Tod im Jahr 1887 lebte. In den Jahren 1888/1889 erschien die erste Ausgabe seiner *Verzamelde werken* (Gesammelten Werke), in zehn Bänden herausgegeben von seiner zweiten Frau Maria (Mimi) Hamminck-Schepel (1839-1930), die er 1875, nach dem Tod Tines, geheiratet hatte.

Ähnlich wie der *Max Havelaar*, gegen dessen Charakterisierung als Roman sich Multatuli heftig gewehrt hatte, entziehen

sich auch die meisten seiner späteren Werke den gängigen Einordnungen in literarische Genres. Dies gilt gleichermaßen für die *Minnebrieven* (1861, dt. *Liebesbriefe* 1900 u.a.), die *Millioenenstudiën* (1872, dt. *Millionen-Studien* 1900 u.a.) und erst recht für sein umfangreichstes „Werk“, die zwischen 1862 und 1877 in sieben Bänden erschienenen *Ideeën*, in die komplette eigenständige Werke eingeflossen sind wie das Theaterstück *Vorstenschool* (1872, dt. *Fürstenschule*, 1900 u.a.) oder sein zweiter „Roman“ *De geschiedenis van Woutertje Pieterse* (dt. *Die Abenteuer des kleinen Walther* 1903 u.a.), der erst posthum von seiner Witwe aus den über die *Ideen*-Bände verstreuten Fragmenten zusammengestellt und separat publiziert wurde. Als ein gewichtiger Teil seines Œuvres muss auch die unüberschaubare Menge an Briefen gelten, die allein 18 der 25 Bände seines *Volledig werk* (Vollständige Werke, 25 Bde., 1950-1995) ausmachen.

Genres

Inhalt und Struktur des Romans

Der Roman beginnt mit einer direkten Ansprache an den Leser, in der der Amsterdamer Kaffeemakler Batavus Droogstoppel sich für sein Vorhaben rechtfertigt, ungeachtet seiner prinzipiellen Vorbehalte gegenüber der schönen Literatur und ihrem Lügencharakter selber ein Buch herausgeben zu wollen. Den Anstoß dazu liefert ein umfangreiches Konvolut von Schriften, unter denen sich auch wichtige Abhandlungen über den Kaffeeanbau befinden, durch deren Veröffentlichung Droogstoppel Schaden vom niederländischen Kaffeehandel abwenden möchte. Der ursprüngliche Besitzer der Schriften ist ein verarmter ehemaliger Klassenkamerad, dem Droogstoppel den Spitznamen „Schalmann“ gibt, da er trotz winterlicher Kälte nur einen Schal trägt. Weil er selber ungeübt im Schreiben ist, überträgt Droogstoppel seinem deutschen Gehilfen Ernest Stern die Aufgabe, auf der Basis der Schriften aus dem „Paket des Schalmanns“ ein Buch unter dem Titel *Die Kaffeeversteigerungen der Niederländischen Handelsgesellschaft* zu schreiben.

Ansprache an den Leser

Mit dem fünften Kapitel, in dem Ernest Stern die Rolle des Erzählers übernimmt, beginnt die Geschichte Max Havelaars. Zunächst werden die Grundzüge des kolonialen Verwaltungssystems in Niederländisch-Indien und die daraus resultierenden Ausbeutungs- und Unterdrückungsmechanismen beschrie-

ben, die es ihm in seiner neuen Funktion als Assistent-Resident von Lebak schwer machen werden, seinem Eid Folge zu leisten und die Eingeborenen gegen Ausbeutung und Unrecht zu beschützen. Zu seiner Begrüßung haben sich der bejahrte einheimische Regent Radhen Adhipatti Karta Natta Negara, der Kontrolleur Verbrugge, der Militärkommandant Duclari und eine große Menge Schaulustiger an der Distriktgrenze versammelt. Max Havelaar kommt in Begleitung seines Vorgesetzten, des Residenten Slijmering, an und wird noch am selben Tag in der Distrikthauptstadt Rangkas-Betoeng in sein Amt eingeführt. Am folgenden Tag hält er eine Rede an die einheimischen Würdenträger, die „Häupter von Lebak", in der er ohne Umschweife auf die Missstände im Lande hinweist und zur Verbesserung derselben eine freundschaftliche Zusammenarbeit anbietet. In den Unterlagen seines Amtsvorgängers entdeckt Havelaar Hinweise auf den Machtmissbrauchdes Regenten, der die Bevölkerung zu unbezahlter Arbeit und zur Abgabe von Gütern zwingt.

Macht-missbrauch

Im neunten Kapitel ergreift Droogstoppel wieder das Wort, um seine Unzufriedenheit mit Stern zum Ausdruck zu bringen, dessen Erzählung bisher von allem handelt, nur nicht von Kaffee. Ebenso befremdet ihn die aus den Schriften Schalmanns gewonnene Erkenntnis, dass in Lebak überhaupt kein Kaffee angepflanzt wird, da der Boden dafür nicht geeignet sei. Mit etwas mehr Anstrengung der Einheimischen müsste es dennoch möglich sein, ist Droogstoppel überzeugt, zumal der von ihm geschätzte Pastor Wawelaar in einer Predigt gefordert hatte, dass die Javaner „durch Arbeit zu Gott geführt" werden sollten. Schließlich fordert er Stern auf, sich im weiteren Verlauf seiner Erzählung mit handfesteren Themen zu beschäftigen und größeren Nachdruck auf den Kaffee zu legen.

In der Fortsetzung der von Stern erzählten Geschichte lernt der Leser in einem Tischgespräch Havelaars mit Verbrugge und Duclari die wechselvolle Laufbahn Havelaars kennen, dessen Gerechtigkeitsgefühl und aufrechter Charakter ihm schon manche Schwierigkeiten eingebracht haben. Auch in Lebak führt Havelaar mit seiner Familie ein bescheidenes Leben, da er nicht Einheimische ohne Lohn für sich arbeiten lassen will. Durch eigene Nachforschungen und die Klagen betroffener Javaner, die ihn im Schutz der Nacht aufsuchen, erfährt Havelaar Näheres über die ausbeuterischen Methoden des heimischen Regenten, die von

der niederländischen Kolonialverwaltung stillschweigend geduldet werden.

Kritik an der Kolonialherrschaft

Noch einmal schaltet sich Droogstoppel ein, um sein Missfallen über den Fortgang der Geschichte und die darin vermittelte Kritik am Kolonialsystem zum Ausdruck zu bringen. Seinerseits preist er unter Berufung auf Pastor Wawelaar den Reichtum der christlichen Niederländer und die Armut der heidnischen Javaner als Ausdrucks des Willen Gottes. Zurück in Niederländisch-Indien erfährt der Leser die anrührende Geschichte der beiden Liebenden Saidjah und Adinda, die drastisch die Folgen von Machtmissbrauch und gewaltsamer Kolonialherrschaft für die unterdrückte Bevölkerung schildert. Havelaar entschließt sich endlich, den Regenten offiziell bei seinem vorgesetzten Residenten anzuklagen und seine Entlassung zu fordern. Aber Slijmering weigert sich, Havelaars Gesuch nachzukommen. Havelaar lässt sich jedoch nicht von seinem Vorgehen gegen den Regenten abbringen, aber auch der Generalgouverneur als höchste koloniale Regierungsinstanz weist seine Klage gegen den Regenten als undurchdachtes Handeln ab und ordnet Havelaars Versetzung an. Dieser quittiert daraufhin den Staatsdienst und unternimmt einen letzten vergeblichen Versuch, sich beim Generalgouverneur in Batavia persönlich Gehör zu verschaffen.

„Genug mein guter Stern! Ich, Multatuli, nehme die Feder auf“, mit diesen Worten betritt am Schluss des 20. und letzten Kapitels ein neuer Erzähler die Szenerie und erstickt damit auch den letzten Versuch Droogstoppels, sich zu Wort zu melden. Multatuli selbst führt dem Leser noch einmal mit heftigen Worten die Quintessenz des gesamten Buches vor Augen und wendet sich in seinem Schlussplädoyer direkt an den niederländischen König und „Kaiser des prächtigen Reiches Insulinde“, Wilhelm III., mit der Frage, „ob es Dein kaiserlicher Wille ist [. . .] dass da drüben Deine mehr als dreißig Millionen Unterthanen misshandelt und ausgesogen werden in Deinem Namen?“

komplexe Erzählstrukur

Ein wesentlicher Grund für den Erfolg und die Wirkung, die auch heute noch von dem Roman ausgeht, liegt in seiner Erzählstruktur. Der durch die Verflechtung von Rahmen- und Binnenerzählung gekennzeichnete Aufbau des Romans wird durch den mehrfachen Erzählerwechsel weiter differenziert und der Blick auf das Geschehen damit vielfach perspektiviert. Auf der obersten Ebene dieser hierarchisch verschachtelten Struktur begegnet

uns am Ende des Romans Multatuli als extradiegetischer, d.h. außerhalb der erzählten Welt stehender Erzähler. Die sekundäre Ebene teilen sich Droogstoppel und Stern als intradiegetische Erzähler, die Teil der Welt sind, in der ihre Geschichten spielen. Da die von Stern erzählte Geschichte zu einem großen Teil auf den Texten aus dem Paket von Schalmann, der seinerseits mit Max Havelaar identifiziert werden kann, basieren, kann Schalmann / Havelaar schließlich als ein auf einer tertiären Ebene eingebetteter, hypodiegetischer Erzähler interpretiert werden.

Die literaturwissenschaftliche Forschung zum *Max Havelaar*

Die seit langem unüberschaubar gewordene Sekundärliteratur zum *Max Havelaar* und zu Multatuli im Allgemeinen ist bis zum Jahr 1977 in zwei zeitlich aneinander anschließenden Bibliografien erfasst (de Mare 1948; van den Plank 1987). Die seither erschienene Forschungsliteratur ist über die online zugängliche *Bibliografie van de Nederlandse taal- en literatuurwetenschap* (www.bntl.nl) leicht ermittelbar; darüber hinaus ist insbesondere die seit 1978 erscheinende Zeitschrift *Over Multatuli* als Publikations- und Rezensionsforum von Bedeutung.

Der 150. Jahrestag des *Max Havelaar* im Jahr 2010 hat die Beschäftigung mit diesem Roman noch einmal stimuliert. Zu den wichtigsten Neuerscheinungen des Jubiläumsjahrs gehören neben aktueller Forschungsliteratur auch eine *hertaling*, d.h. eine ins heutige Niederländische „übersetzte" Neuausgabe des Romans, ein darauf basierendes Hörbuch und der Comic *De halve Havelaar* [Der halbe Havelaar] aus der bekannten belgischen Comic-Reihe *Suske en Wiske* (vgl. die Übersicht bei Grave 2011). Ein aktueller Sammelband, der die Beiträge einer Berliner Tagung vom Dezember 2010 in deutscher und englischer Sprache vereinigt, nähert sich dem Roman mit neueren literatur- und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen: *150 Jahre Max Havelaar. Multatulis Roman in neuer Perspektive* (Grave et al. 2012).

neue wissenschaftliche Fragestellungen

Multatuli im deutschen Sprachraum

Die Multatuli-Rezeption wird auch im zweiten Teil dieses Beitrags, der sich den Methoden der Kulturtransferforschung und

der transferorientierten Übersetzungsforschung widmet, noch näher zur Sprache kommen. An dieser Stelle erfolgt daher nur ein summarischer Überblick über die verschiedenen Phasen der Multatuli-Rezeption in den deutschsprachigen Ländern, wie sie sich im Erscheinen von Übersetzungen und im wissenschaftlichen und publizistischen Diskurs widerspiegelt.

Frühphase der Rezeption

Die Frühphase der Rezeption, in der man sich vor allem für die kolonialpolitischen Aspekte des Romans interessiert, reicht vom Erscheinen der ersten Zeitschriftenartikel seit 1862 bis zum Beginn der von Wilhelm Spohr herausgegebenen Werkausgabe im Jahr 1899. Den Auftakt machte 1862 ein umfangreicher Artikel von F. Worthmann in den *Deutschen Jahrbüchern für Politik und Literatur* (Bd. 2, 382-422) unter dem Titel „Die Reform der Niederländischen Kolonialpolitik“, der mit einer vollständigen Übersetzung der Geschichte von Saidjah und Adinda beginnt und damit gleichzeitig erstmals ein Kapitel aus dem *Max Havelaar* für deutsche Leser zugänglich macht. Die erste deutsche Buchausgabe, eine stark gekürzte und bearbeitete Übersetzung von Theodor Stromer, erschien 1875 unter dem Titel *Max Havelaar oder die Holländer auf Java* im Berliner Verlag G.M.F. Müller. Eine zweite deutsche *Havelaar*-Übersetzung, die in diese Periode fällt, ist die des Sozialisten und Freidenkers Carl Derossi. Sie erschien 1888/1889 als Fortsetzungsroman in drei verschiedenen Zeitschriften, wurde aber niemals in Buchform publiziert.

Hauptphase

Die intensivste Phase deutscher Multatuli-Rezeption fällt in die Zeit vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum 1. Weltkrieg. In den Jahren zwischen 1899 und 1906 erschienen zwei konkurrierende, von den Übersetzern Wilhelm Spohr und Karl Mischke initiierte Werkausgaben mit elf bzw. acht Bänden, erstere hauptsächlich im Minderner Verlag Bruns, damals eine gute Adresse für internationale Literatur, letztere in der preiswerten Reihe der „Bibliothek der Gesamt-Litteratur“ des Hendel-Verlags in Halle (vgl. die tabellarische Übersicht in Abb. 1).

Maßgeblich für den öffentlichen Diskurs war ohne Zweifel die Spohrsche Ausgabe, von deren Bänden zumeist mehrere Auflagen erschienen. Darüber hinaus erschienen im genannten Zeitraum etliche andere Ausgaben einzelner Werke von anderen Übersetzern in anderen Verlagen.

Neben den Übersetzungen sind es in dieser Hauptphase deutscher Multatuli-Rezeption auch eine Reihe monografischer

Schriften über Multatuli, die zum Ruhm und zur Wertschätzung des Autors in Deutschland beitragen, sowie eine unüberschaubare Fülle von Veröffentlichungen über Multatuli in den deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften dieser Jahre.

Die Multatuli-Ausgaben von Spohr und Mischke

Jahr	Wilhelm Spohr	Karl Mischke
1899	*Multatuli-Auswahlband*	
1900	*Max Havelaar* *Liebesbriefe* *Millionenstudien* *Fürstenschule*	*Max Havelaar*
1901	*Die Abenteuer des kleinen Walther I*	*Die Abenteuer des kleinen Walther* *Walther in der Lehre* *Fürstenschule*
1902	*Die Abenteuer des kleinen Walther II*	*Die Braut* *Millionenstudien*
1903	*Ideen*	*Minnebriefe*
1904		*Ideen und Skizzen*
1905	*Frauenbrevier*	
1906	*Briefe I + II*	

Abb. 1

dritte Phase

Nach der Zäsur durch den 1. Weltkrieg beginnt mit zahlreichen Zeitungsartikeln anlässlich Multatulis 100. Geburtstags am 2. März 1920 eine dritte, insgesamt eher verhaltene Phase deutscher Multatuli-Rezeption in den 1920er Jahren. Die Verlage Bruns und Hendel versuchen durch Neuausgaben der *Havelaar*-Übersetzungen von Mischke und Spohr die Aufmerksamkeit erneut auf ihren ehemaligen Erfolgsautor zu richten – mit eher geringem Erfolg. Eine 1927 erscheinende Neuübersetzung von Erich M. Lorebach sollte für lange Zeit die letzte sein, da in der offiziellen Literaturpolitik der Nationalsozialisten für die Weltanschauung und Philosophie Multatulis begreiflicherweise kein Platz war.

vierte Phase und Teilung

In der vierten Phase, der Zeit der Koexistenz zweier deutscher Staaten, teilt sich die Rezeption nach dem zweiten Weltkrieg entlang des Eisernen Vorhangs. In der frühen DDR erlebte Multatu-

li in den Jahren zwischen 1948 und 1955 eine Renaissance, die sich in nicht weniger als vier Buchausgaben des *Max Havelaar* und der ersten und bisher einzigen Neuübersetzung von *Woutertje Pieterse* (1955) niederschlug. Dass Multatuli insbesondere als Vorbild für die Jugend der DDR taugen sollte, verdeutlichen zwei Ausgaben des (Ost)-Berliner Kinderbuchverlags, der 1951 eine illustrierte Ausgabe der Geschichte von *Saidjah und Adinda* in einer Auflage von 40.000 Exemplaren herausgab und zwischen 1952 und 1955 in fünf Auflagen insgesamt 80.000 Exemplare des ursprünglich russischen Jugendbuchs *Flamme des Zorns. Die Geschichte des Eduard Dekker* von E. Wygodskaja unter das lesende Jungvolk der DDR brachte.

Im Westen dagegen blieb Multatuli während der gesamten, vier Jahrzehnte währenden Existenz der „alten“ Bundesrepublik ein Unbekannter. An dieser Feststellung ändern auch die 1965 in der „Bibliothek der Weltliteratur“ des schweizerischen Manesse-Verlags erschienene neue Ausgabe der alten Spohr-Übersetzung und ein knappes Auswahlbändchen, das 1988 als Taschenbuch erschien, nichts. So ist es nicht verwunderlich, dass der Titel des Begleitbuchs zu der Ausstellung, mit der die Stadt Ingelheim ihren ehemaligen Bewohner anlässlich seines 100. Todestages 1987 ehrte, die Form einer simplen Frage hat: *Wer war Multatuli?* Mit Blick auf die Präsenz Multatulis in der Bundesrepublik kommt derselbe Katalog zu der sarkastisch-lapidaren Feststellung: „Multatuli lebt im Antiquariat“ (Leibfried 1987: 225).

jüngste Phase

Die jüngste Phase der Rezeption setzt nach der Wiedervereinigung zu Beginn der 1990er Jahre ein. Verschiedene Faktoren, auf die im zweiten Teil dieses Beitrags noch näher einzugehen sein wird, führen zur Publikation einer *Auswahl aus seinen Schriften* (1992) und zu Neuübersetzungen bzw. revidierten Neuausgaben des *Max Havelaar* (1993), der *Minnebriefe* (1993), der *Abenteuer des kleinen Walther* (1999) und der *Millionenstudien* (2004). Wichtige Impulse lieferten auch die seit 1992 erscheinenden Veröffentlichungen der *Internationalen Multatuli-Gesellschaft Ingelheim* und einige grundlegende literatur- und übersetzungswissenschaftliche Arbeiten, die seit Beginn der 90er Jahre erschienen sind (Stegeman 1991, Van Uffelen 1993, Grave 2001 bzw. 2003 und Grave et al. 2012).

Ein abschließender Hinweis soll hier einer noch jungen Form der Aktualisierung und Verfügbarmachung von Texten gelten:

der Digitalisierung und Bereitstellung im Internet. In dieser Form sind mittlerweile auch eine größere Zahl von deutschen Multatuli-Übersetzungen und anderen Rezeptionszeugnissen – vor allem auch aus den früheren Phasen – online verfügbar. Man könnte heute also sagen: Multatuli lebt im Internet.

Zu den Abbildungen und Zitaten auf den folgenden Seiten

Die Abbildungen der Buchtitel und die Textzitate auf den beiden folgenden Seiten dienen der Überleitung zum zweiten Teil dieses Beitrags, in dem die Arbeitsweise zweier jüngerer kulturwissenschaftlicher Ansätze – der Kulturtransferforschung und der transferorientierten Übersetzungsforschung – erläutert werden soll.

Vergleich

Ein Vergleich, für den sich der Leser vor Beginn der Lektüre des zweiten Teils ein wenig Zeit nehmen sollte, führt zur Feststellung von Übereinstimmungen und Unterschieden, die auch für die anschließend zu erörternden Fragestellungen des Kulturtransfers und der Übersetzungsforschung relevant sind.



MAX HAVELAAR
OF DE
KOFFIVEILINGEN
DER
NEDERLANDSCHE HANDELMAATSCHAPPY
DOOR
MULTATULI

VYFDE DRUK
(TWEEDE DOOR DEN AUTEUR HERZIENE UITGAAF)

ROTTERDAM
UITGEVERS-MAATSCHAPPY «ELSEVIER»
1881

Titelseite der fünften niederländischen Auflage (1881)

Max Havelaar
oder
die Kaffee-Versteigerungen
der Niederländischen Handels-Gesellschaft.
Von
Multatuli
(Eduard Douwes Dekker).

Für die Bibliothek der „Gesamt-Litteratur“
[illegible] dem Holländischen übersetzt
von
Dr. Karl Mischke.

Mit einer Einleitung des Übersetzers und dem Bilde des Verfassers.

Halle a. d. S.
Verlag von Otto Hendel.

Titelseite der deutschen Übersetzung von Karl Mischke (1900)

Eerste hoofdstuk

Ik ben makelaar in koffi, en woon op de Lauriergracht, No 37. Het is myn gewoonte niet, romans te schryven, of zulke dingen, en het heeft dan ook lang geduurd, voor ik er toe overging een paar riem papier extra te bestellen, en het werk aantevangen, dat gy, lieve lezer, zoo-even in de hand hebt genomen, en dat ge lezen moet als ge makelaar in koffi zyt, of als ge wat anders zyt. Niet alleen dat ik nooit iets schreef wat naar een roman geleek, maar ik houd er zelfs niet van, iets dergelyks te lezen, omdat ik een man van zaken ben.

[...]
Ik zeg: waarheid en gezond verstand, en hier blyf ik by. Voor de Schrift maak ik natuurlyk een uitzondering. De fout begint al van Van Alphen af, en wel terstond by den eersten regel over die ‘lieve wichtjes’.

[...]
Alles leugens! Zoo gaat dan de opvoeding voort. Het nieuwe zusjen is van de groenvrouw gekomen in een groote kool. Alle Hollanders zyn dapper en edelmoedig. De Romeinen waren bly dat de Batavieren hen lieten leven. De Bey van Tunis kreeg een kolyk als hy het wapperen hoorde van de nederlandsche vlag. De hertog van Alva was een ondier. De eb, in 1672

Erstes Kapitel

Wir lernen Herrn Batavus Droogstoppel kennen, sowie seine Ansichten über Poesie im allgemeinen und Romanschreiben im besonderen.

Ich bin Makler in Kaffee, und wohne auf der Lauriergracht[1] Nummer 37. Es ist eigentlich nicht mein Fall, Romane zu schreiben oder dergleichen, und es hat auch ziemlich lange gedauert, bis ich mich entschloß, ein paar Ries Papier extra zu bestellen und das Werk anzufangen, das ihr, liebe Leser, soeben zur Hand genommen habt, und das ihr lesen müßt, ob ihr Makler in Kaffee seid, oder ob ihr irgend etwas anderes seid. Nicht allein, daß ich niemals etwas geschrieben habe, was nach einem Roman aussah – nein, ich bin sogar nicht einmal ein Freund davon, solches Zeug zu lesen, denn ich bin ein Geschäftsmann.

[...]
Ich sage: Wahrheit und gesunder Menschenverstand, und dabei bleib ich. Für die heilige Schrift mache ich natürlich eine Ausnahme. Der Unsinn beginnt schon mit van Alphen[2], und gleich bei der ersten Zeile über die „lieben Kleinen“.

[...]
Alles Schwindel. So geht nun die Erziehung weiter. Das neue Schwesterchen ist von der Gemüsefrau gekommen in einem großen Kohlkopf. Alle Holländer sind tapfer und edelmütig. Die Römer konnten froh sein, daß die Bataver sie leben ließen. Der Bey von Tunis bekam Bauchkneifen, als er das Flattern der niederländischen Flagge hörte. Der Herzog von

geloof ik, duurde wat langer dan gewoonlyk, expres om Nederland te beschermen. Leugens! Nederland is Nederland gebleven, omdat onze oude luî goed op hun zaken pasten, en omdat ze het ware geloof hadden. Dat is de zaak!

Alba war ein Untier. Die Ebbe, ich glaube 1672, dauerte etwas länger als sonst, bloß um Niederland zu beschirmen[3]. Lügen. Niederland ist Niederland geblieben, weil unsere Vorfahren sich um ihre Geschäfte kümmerten, und weil sie den rechten Glauben hatten; das ist die Sache.

---

[1] Amsterdam liegt in Gestalt eines Halbkreises südlich an den Meerbusen „het Ij" (auch „Y" geschrieben, spr. „ei") gelagert. Die Stadt ist von zahlreichen Kanälen, Grachten, durchzogen, an deren Seiten die Straßen laufen. Die größeren Grachten, Singel, Heerengracht, Keizers-(Kaiser-)gracht, Prinsen. (Prinzen-)gracht und Singelgracht, laufen gleichfalls halbkreisförmig von der westlichen Seite des Ij durch die Stadt nach der östlichen Seite. Kleinere Grachten verbinden sie in radialer Richtung u.s.w. Eine von diesen letzteren ist die Laurier-(Lorber-)gracht, im Südwesten, ziemlich an der damaligen Peripherie; sie verbindet Singelgracht und Prinsengracht. Inzwischen ist Amsterdam über jene Grenze hinaus gewachsen; aber als Dekker schrieb, war die Lauriergracht durchaus nicht der vornehmste Teil der niederländischen Hauptstadt.

[2] Hieronymus van Alphen (1746-1803), holländischer Staatsmann, bis 1795, als die Franzosen das Land besetzten, Großschatzmeister der niederländischen Union, Jurist, Theologe, Historiker u.s.w., besonders bekannt durch seine „Kleinen Gedichte für Kinder", in denen wahre Engel von Tugend und Artigkeit vorgeführt werden.

[3] Augenscheinlich Reminiscenzen aus patriotischen Schullesebüchern. Die Geschichte mit dem Bey von Tunis erinnert an eine Anekdote aus der Jugend des Admirals de Ruyter (spr. Reuter). 1672 durchstachen die Holländer, als Ludwig XIV. Gelderland u.s.w. erobert hatte, die Dämme und setzten einen Teil des Landes unter Wasser. Der Herzog von Alba dürfte bekannt sein.

Kulturtransfer und transferorientierte Übersetzungsforschung

Kaum ein anderer niederländischer Autor des 19. und 20. Jahrhunderts dürfte sich besser als Multatuli dazu eignen, um anhand seines Werkes und seiner Wirkung in die Fragestellungen und Methoden des kulturwissenschaftlichen Ansatzes der Kulturtransfer-Forschung einzuführen und von da aus den Fokus auf die neuere transferorientierte Übersetzungsforschung zu richten. Beide Ansätze – Kulturtransfer und transferorientierte Übersetzungsforschung – setzen sich von anderen Methoden der vergleichenden Kultur-, Literatur- und Übersetzungswissenschaft, die den Schwerpunkt ihrer Beschäftigung einseitig auf die Ausgangskultur *oder* die Zielkultur setzen, ab und rücken stattdessen den interkulturellen Vermittlungsprozess und die an den verschiedenen Formen kulturellen Transfers beteiligten Personen und Institutionen in den Mittelpunkt.

Kulturtransfer

Die Kulturtransferforschung ist ein vergleichsweise junger kulturwissenschaftlicher Ansatz, der in den 1980er Jahren vornehmlich an Studien zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen entwickelt wurde und der sich seither in vielen Bereichen der Kulturwissenschaft als ein innovativer und fruchtbarer Forschungsansatz etabliert hat.

In Abgrenzung zu einer auf nationale Gesichtspunkte beschränkten Geschichts- und Kulturbetrachtung (auch Literaturgeschichtsbetrachtung) gilt die Aufmerksamkeit der Kulturtransferforschung „den *Beziehungen* zwischen Kulturen sowie den hierbei ablaufenden Prozessen (interkulturelle Perspektive) auf der einen und dem Vergleich kultureller Phänomene und Prozesse (komparatistische Perspektive) auf der anderen Seite“ (Lüsebrink / Reichardt 1997: 9). Dies im Unterschied zur herkömmlichen Komparatistik und Rezeptionsforschung, der die Kulturtransferforscher vorwerfen, von abgegrenzten Kulturräumen auszugehen und sich damit einseitig an nationalen Verhältnissen zu orientieren.

Rezeptionsforschung und Komparatistik

Die folgenden methodischen und theoretischen Grundsätze für das Konzept des Kulturtransfers (nach Lüsebrink / Reichardt

1997: 16-18; vgl. auch Lüsebrink 2008: Kap. 5) bilden den Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen.

1. Kulturwissenschaftliche Rezeptionsforschung muss immer auch den kulturellen Transfer im Auge haben, d.h. sie darf sich nicht auf die Zielkultur beschränken, sondern muss historische und kulturelle Phänomene – hierzu zählen auch literarische Werke – im Kontext von Ausgangs- und Zielkultur untersuchen.
2. Das Konzept des Kulturtransfers verbindet interkulturelle und komparatistische Fragestellungen. Die interkulturelle Perspektive beschreibt die „empirisch fassbaren Beziehungen zwischen unterschiedlichen Kulturen". Dies beinhaltet sowohl Formen unmittelbaren Kontakts und persönlichen Umgangs als auch Prozesse vermittelter Aneignung über Texte und Bilder. Die empirisch als relevant ermittelten Phänomene werden dann zum Gegenstand eines komparatistischen Vergleichs.
3. Die Kulturtransferforschung verbindet quantitativ-serielle Methoden mit qualitativen Fallstudien. Quantitative Untersuchungen etwa auf dem Feld der Literaturübersetzungen (Bibliografien, Reihenuntersuchungen u.ä.) liefern die notwendige Basis, um die Ergebnisse qualitativer Studien etwa zu einzelnen Personen wie Übersetzern oder Verlegern richtig einordnen und interpretieren zu können.

quantitative vs. qualitative Methoden

4. Der Kulturtransfer hat insbesondere auch den Einfluss bisher eher vernachlässigter soziokultureller Erscheinungen zu untersuchen, die als Epochenumbrüche zu einem beschleunigten Wandel kollektiver Mentalitäten und gesellschaftlicher Wahrnehmungs- und Handlungsmuster führen.
5. Kulturtransferforschung ist ganz wesentlich empirische Quellenarbeit, die zu grundlegenden Erkenntnissen über die Selektions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse führt, die zusammen den Kulturtransfer ausmachen. Praktische und ideologische Interessen in der Zielkultur steuern den Selektionsprozess etwa der zu übersetzenden literarischen Werke, die durch Vermittlungsprozesse Teil der Zielkultur werden. Daran beteiligt sind individuelle (z.B. Übersetzer), institutionelle (z.B. Verlage) und mediale Vermittlungsinstanzen (z.B. Printmedien). Schließlich erfolgt die Integration in die Zielkultur durch verschiedene Arten von Rezeptionsprozessen.

Vermittlungsinstanzen

Um uns den Fragen und Methoden des Kulturtransfers auf eine anschaulich-konkrete Form zu nähern, können wir von den beiden Titelseiten (siehe Abb. S. @) ausgehen, die zur fünften niederländischen *Havelaar*-Auflage von 1881 und zur deutschen Übersetzung von Karl Mischke aus dem Jahr 1900 gehören. Alle Angaben, die sich auf diesen Titelseiten finden, können wir mit den genannten methodisch-theoretischen Grundsätzen in Beziehung setzen, d.h. sie sind alle auch aus der Transferperspektive relevant, indem sie nicht nur etwas über die Situierung beider Bücher in ihrer jeweiligen Kultur aussagen, sondern auch konkrete Hinweise darauf liefern, welche Aspekte für die Vermittlung und Integration in die Zielkultur von Bedeutung sind:

Situierung und Vermittlung

- die *Namen* benennen auf Seiten der Ausgangskultur und der Zielkultur handelnde Personen und Institutionen (Autor, Übersetzer, Verlag / Verlagsort), die eine wesentliche Rolle in den Selektions- und Vermittlungsprozessen spielen. Die Namen führen also zu Fragen wie: Worin besteht im Einzelnen das Handeln der Genannten und welche Bedeutung hat es für den Vermittlungsprozess zwischen den beteiligten Kulturen? Welchen Stellenwert hat der „Name“, soll heißen das Prestige des Übersetzers und des Verlags?
- der *Titel* des Buches, der in Übersetzungen – anders als im vorliegenden Fall – häufig deutlich vom Original abweicht, nicht selten aus prospektiven Überlegungen hinsichtlich einer günstigeren Rezeption und Integration. Dies betrifft auch deutsche *Havelaar*-Übersetzungen wie etwa die erste von Th. Stromer – *Max Havelaar oder die Holländer auf Java* – oder die verbreitetste von W. Spohr, die nur *Max Havelaar* heißt und mit Absicht auf die Erweiterung (*oder die Kaffeeversteigerungen der Niederländischen Handelsgesellschaft*) verzichtet. Welche Bedeutung kommt den Werktiteln in beiden Kulturen zu? Welche Folgen haben Übersetzung, Änderung oder Beibehaltung des Titels für die Aufnahme eines Buches in einer anderen Kultur?
- das *Erscheinungsjahr*, sofern vorhanden, benennt nicht nur den konkreten Zeitpunkt, wann ein bestimmtes Buch erschienen ist, es macht etwa auch den chronologischen Abstand zwischen dem Erscheinen einer Übersetzung und dem Original deutlich. (Im vorliegenden Fall erschwert das Fehlen einer Jahreszahl auf dem Titelblatt der deutschen Ausgabe deren Datierung, für die aufgrund anderer Quellen das Jahr 1900 ermittelt werden

kann.) Welche Faktoren bestimmen, zu welcher Zeit / welchen Zeiten die Übersetzung eines Werks in einer anderen Kultur erscheint? Welche Konsequenzen sind mit dem zeitlichen Abstand zwischen Original und Übersetzung verbunden?

zeitlicher Abstand

- der *Reihenhinweis* („Für die Bibliothek der „Gesamt-Litteratur") stellt das Buch als Teil einer literarischen Reihe vor, durch die es in einem Zusammenhang mit den anderen Titeln der betreffenden Reihe steht. (Die 1886 vom Verlag Otto Hendel in Halle a.d. Saale begründete „Bibliothek der Gesamt-Litteratur des In-und Auslandes", so der vollständige Reihentitel, ist eine von mehreren wichtigen Buchserien, in denen sich auch und vor allem der innereuropäische Literaturtransfer um die Wende zum 20 Jahrhundert spiegelt.) In welchen Kontexten mit der übrigen literarischen Produktion wird ein Werk vermittelt? Welchen Unterschied macht es, ob ein Werk für sich allein steht oder als Teil einer literarischen Reihe erscheint?
- der *Übersetzungshinweis* „... aus dem Holländischen übersetzt von Dr. Karl Mischke" dokumentiert zunächst einmal die einfache, aber unter dem Transferaspekt entscheidende Tatsache, dass es sich bei dem vorliegenden Werk um eine Übersetzung handelt. Darüber hinaus nennt er uns den Namen des Übersetzers und den Namen der Sprache, aus der das Buch übersetzt wurde. Welche Bedeutung, welches Ansehen oder Prestige hat eine bestimmte Sprache / Kultur in einer anderen? Was folgt daraus für das Handeln und die Strategie der Vermittler? Welche Rolle spielt die sprachliche Form („Qualität") einer Übersetzung?

Prestige

- *Hinweise auf Auflage, Beitexte und Ausstattung*: Die mit dem niederländischen Auflagenhinweis „vyvde druk" verbundene Information, dass es vier vorhergehende Auflagen gibt, führt uns die Notwendigkeit vor Augen, vor einem Übersetzungsvergleich zu ermitteln, welche Ausgabe der Übersetzer benutzt hat. Der Zusatz „Tweede door den auteur herziene uitgaaf" besagt, dass es sich um eine vom Autor autorisierte Fassung handelt, und dass dies für drei der vier vorhergehenden Auflagen nicht gilt. – Der Hinweis auf dem deutschen Titelblatt „Mit einer Einleitung des Übersetzers und dem Bilde des Verfassers" soll ohne Zweifel auf die editorische Sorgfalt aufmerksam machen, die man beim Transfer dieses literarischen Werkes hat walten lassen und somit den Wert für potentielle Leser

und Käufer erhöhen. Hieraus ergeben sich Fragen wie: Welche Funktion und Bedeutung haben Paratexte wie Einleitungen oder Nachworte? Welche sonstigen Ausstattungsmerkmale wie Format, Einband, Abbildungen, sonstiger Buchschmuck hat ein Buch und welchen Einfluss haben diese auf die Aufnahme, den Erfolg in der Zielkultur?

niederländisch-deutscher Kulturtransfer

Das Konzept des Kulturtransfers hat seinen Niederschlag in den letzten Jahren auch in einer Reihe wichtiger Studien und Bibliografien zum niederländisch-deutschen Kulturtransfer gefunden. Eine erste umfangreiche Studie, die methodisch dem Kulturtransferansatz verpflichtet ist, bietet Jaap Graves Buch *Zulk vertalen is een werk van liefde. Bemiddelaars van Nederlandstalige literatuur in Duitsland, 1890-1914*, das auch in einer deutschen Ausgabe unter dem Titel *Übersetzen ist Liebeswerk. Vermittler niederländischsprachiger Literatur in Deutschland 1890-1914* vorliegt. Genannt seien hier des Weiteren der Sammelband *Niederländisch-deutsche Kulturbeziehungen 1600-1830* (Konst et al. 2009) und die zweibändige *Bibliographie der niederländischen Literatur in deutscher Übersetzung*, die die deutschen Übersetzungen niederländischer Literatur der Zeit bis 1550 (Schlusemann 2010) und des 17. Jahrhunderts (Bundschuh- van Duikeren 2011) erschließen.

relevante Vorarbeiten

Der „deutsche“ Multatuli und sein Werk bieten zahlreiche Ansatzpunkte für Kulturtransferstudien, zu denen es umfangreichere Vorarbeiten gibt, wobei insbesondere an wertvolle Studien zur Rezeptionsgeschichte zu denken ist. Die wichtigsten hier zu nennenden Arbeiten sind die – unveröffentlichte – Dissertation von René Vanrusselt über *Multatuli in het Duitse cultuurgebied* (1982), Jelle Stegemans Untersuchungen zur Übersetzungsäquivalenz anhand der deutschen Übersetzungen des *Max Havelaar* (Stegeman 1991, vgl. auch Stegeman 2010) und das Multatuli-Kapitel in Herbert Van Uffelens Studie *Moderne niederländische Literatur im deutschen Sprachraum 1830-1990* (Van Uffelen 1993: 112-139). Wertvolle Beiträge und Materialien finden sich auch in den seit 1992 erscheinenden Bänden der *Mitteilungen der Internationalen Multatuli-Gesellschaft Ingelheim.* Besonders bedeutsam für den Multatuli-Transfer ist die genannte Arbeit von Jaap Grave über die Vermittler niederländischsprachiger Literatur in Deutschland 1890-1914, da alle vier der von ihm vorge-

stellten Vermittler (Paul Raché, Wilhelm Spohr, Else Otten und Otto Hauser) auch Multatuli-Übersetzer waren.

Die Aufmerksamkeit, die einem Autor und seinem Werk in einer fremden Kultur zuteilwird, – dies gilt auch für den Fall Multatuli – ist nicht nur, ja nicht einmal in erster Linie von der Stellung und dem Ansehen in der Ausgangskultur abhängig. Wie oben beschrieben, steuern praktische und ideologische Interessen in der Zielkultur den Selektionsprozess der zu übersetzenden Werke, die durch verschiedene Vermittlungsinstanzen in die Zielkultur gelangen. Mit Blick auf die Transferprozesse des „deutschen“ Multatuli kommt die größte Bedeutung dabei ohne Zweifel Wilhelm Spohr zu. An seinem Wirken lassen sich exemplarisch die beiden ersten Stufen des Kulturtransfers, Selektion und Vermittlung, verdeutlichen.

Selektion und Vermittlung

Die Selektion, d.h. die Auswahl des Autors Multatuli und seiner Werke erfolgt im politisch-ideologischen Kontext der Anarchisten und Sozialisten des Friedrichshagener Kreises (Grave 2003: 109-169; Fähnders 2012). Die Vermittlung geschieht in einem komplexen Zusammenspiel des Übersetzers mit dem Verlag und den Medien. Einen guten Einblick in die Vielfalt der vermittelnden Aktivitäten beim Zustandekommen seiner Multatuli-Ausgabe vermittelt die Korrespondenz Spohrs mit Multatulis Witwe Mimi Douwes Dekker und dem Mindener Bruns-Verlag, in dem die Ausgabe größtenteils erschien (Grave 2003).

Ein unter der Kulturtransferperspektive besonders interessanter Aspekt von Spohrs Wirken ist auch die Tatsache, dass seine Übersetzung zur indirekten Basis für die Rezeption Multatulis in vielen Ländern Europas wurde (vgl. hierzu insbesondere die Schwerpunkthefte Nr. 59 und 60 der Zeitschrift *Over Multatuli*).

Angesichts des gut dokumentierten Wirkens von Wilhelm Spohr mag es einigermaßen verwunderlich erscheinen, dass wir über viele andere Vermittlerfiguren Multatulis wie etwa den doch immerhin für eine siebenbändige Multatuli-Werkausgabe verantwortlichen Karl Mischke, kaum etwas wissen. Ihre Vermittlertätigkeit ist unter einer Kulturtransferperspektive noch kaum erforscht.

Transferorientierte Übersetzungsforschung

Die *transferorientierte Übersetzungsforschung* überträgt das Konzept des Kulturtransfers speziell auf die literarische Überset-

zung und erweitert es, indem sie die diesem Gegenstand eigenen spezifischen Fragen und Methoden entwickelt. Als maßgebliche Institution in der Entwicklung und empirischen Erprobung dieses Ansatzes muss der Göttinger Sonderforschungsbereich „Die literarische Übersetzung“ gelten, dessen Ergebnisse ihren Niederschlag u.a. in der 18 Bände umfassenden Buchreihe *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung* (1987-2004) gefunden haben. Als Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen kann hier der grundlegende Artikel „Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung“ dienen, mit dem Armin Paul Frank und Harald Kittel den als Summe des ganzen Projekts zu bezeichnenden Abschlussband einleiten (Frank / Kittel 2004).

Forschungsgegenstand bestehende Übersetzung

Die transferorientierte Übersetzungsforschung begreift sich als eine *retrospektiv-deskriptive* Methode, deren Forschungsobjekt vorliegende literarische Übersetzungen sind, die im Vergleich mit dem jeweiligen Original Erkenntnisse über die Beziehungen und Unterschiede zwischen Sprachen, Literaturen und Kulturen ermöglichen. Mit dieser Definition grenzt sie sich zum einen gegen die Übersetzungswissenschaft oder Translatologie ab, die *präskriptiv-produktiv* orientiert ist mit dem praktischen Ziel, Regeln und Empfehlungen für die Herstellung eines noch nicht bestehenden Textes zu formulieren. Eine Abgrenzung erfolgt aber auch gegen andere Formen deskriptiver Übersetzungsforschung wie der traditionellen philologischen Richtung, die sich vornehmlich auf dem Ausgangstext bezieht, und dem neueren „Target-Text-Oriented Approach“, der Übersetzungen unter weitgehender Vernachlässigung des Ausgangstextes einseitig im System der Zielkultur verortet. Zwar ist auch die transferorientierte Übersetzungsforschung zieltextorientiert, indem sie „das Faktum des Übersetztwordenseins zum Ausgangspunkt“ nimmt, sie legt jedoch Wert darauf, „ sowohl den Entstehungszusammenhang des Werks als auch den seiner Übersetzung(en) unter besonderer Berücksichtigung der Schwierigkeiten, der Wechselhaftigkeit und der Chancen der übersetzerischen Überwindung der Unterschiede zwischen zwei Sprachen, Literaturen und Kulturen“ in den Blick zu nehmen (Frank / Kittel 2004: 5).

Übersetzungskorpora

Die im Kontext dieses Ansatzes entwickelten Arten von historisch orientierten Übersetzungsstudien eint alle das Prinzip, dass ihnen nicht einzelne Übersetzungen, sondern nach unterschiedlichen Prinzipien (Reihe, Person, Repertoire) zusammengestell-

te Korpora zugrunde liegen. Daraus ergeben sich vier Arten von Studien (Frank / Kittel 2004: 44ff.):

Kometen-schweifstudien

– *Kometenschweifstudien* sind nach dem Prinzip der Reihe durchgeführte Studien, die sämtliche Übersetzungen eines Werks in einer Zielkultur einbeziehen. Für eine solche Kometenschweifstudie zu den deutschen *Max Havelaar*-Übersetzungen, die leider noch ein Desiderat ist (Stegeman 1991 intendiert keinen Textvergleich der Übersetzungen untereinander), wären bis heute wenigstens acht Übersetzungen (und eventuelle spätere Neuausgaben) zu berücksichtigen (vgl. Abb. 2). Die Erfahrungen der Göttinger Forschergruppe haben im Übrigen gezeigt, dass es bei solchen textbezogenen Studien unbedingt notwendig ist, das Verhältnis der Übersetzungen untereinander mit zu untersuchen.

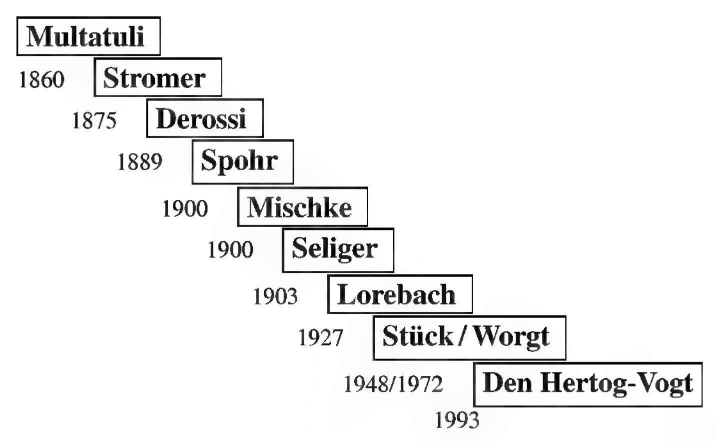


Abb. 2 Der „Kometenschweif" der deutschen Max Havelaar-Übersetzungen

– *Übersetzerorientierte Studien* sind nach dem Prinzip der Person angelegte Studien, die besondere Aussagekraft gewinnen, wenn sie das Werk mehrerer Übersetzer zueinander in Beziehung setzen, wie es für den niederländisch-deutschen Literaturtransfer der Jahre 1890-1914 von Grave (2001 bzw. 2003) demonstriert wurde.
– *Autororientierte Studien* folgen ebenfalls dem Prinzip der Person: Sie nehmen das übersetzte Œuvre eines Autors als Ganzes in den Blick, sein Zustandekommen und seine Integration in die Zielkultur, wobei auch der Vergleich zur Ausgangskultur,

auf den traditionelle Rezeptionsforschungen häufig verzichten, dazugehört. Wichtigste autororientierte Studie zum „deutschen" Multatuli ist die nicht veröffentlichte Leuvener Dissertation von Vanrusselt.

- *Studien zu geordneten Korpora* folgen dem Prinzip des Repertoires, sie untersuchen größere Korpora wie Anthologien, Übersetzungsserien oder Verlagsprogramme und können Einblicke in größere Ausschnitte einer Übersetzungskultur ermöglichen, sei es zu einer bestimmten Zeit, sei es über eine größere Epoche. Im Zusammenhang mit der deutschen Multatuli-Rezeption kann etwa auf die Bedeutung der literarischen Serien oder Reihen hingewiesen werden. Wie oben schon erwähnt, erschien eine der beiden Werkausgaben in der Reihe der *Bibliothek der Gesamt-Litteratur* des Hendel-Verlags in Halle. Aber auch etliche andere deutsche Übersetzungen einzelner Werke Multatulis erschienen zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den weit verbreiteten Buchreihen der seinerzeit tonangebenden Leipziger Verlage wie *Reclams Universal-Bibliothek*, *Meyers Volksbücher* oder *Max Hesses Volksbücherei.*

Serien und Reihen

Ein besonderer Aspekt, der in der deskriptiven Übersetzungsforschung, insbesondere in textbezogenen Kometenschweifstudien und in übersetzerorientierten Studien ein wichtige Rolle spielt, ist der konkrete sprachliche Umsetzungsprozess, der in der Übersetzungswissenschaft traditionell auch mit dem Begriff „Transfer" gefasst wurde und wird. Damit kommt es zu einem terminologischen Abgrenzungsproblem zwischen dem makrostrukturell ausgerichteten (Kultur-)Transfer-Begriff und dem in einem eher mikrostrukturellen Sinn gebrauchten Begriff des kulturellen Transfers, der beinhaltet, dass es beim Übersetzen nicht darum geht, Wörter und Sätze aus einer Sprache in „gleichbedeutende" Wörter und Sätze einer anderen Sprache zu überführen, sondern dass es auf der Ebene von Wörtern, Begriffen, Namen, Vorstellungen etc. immer auch um die Vermittlung ihrer „kulturellen" Bedeutung aus der Ausgangskultur in den Kontext der Zielkultur geht. Dieser Aspekt der interkulturellen Translation, der auch für die präskriptiv-produktive Übersetzungswissenschaft von zentraler Bedeutung ist, soll im Folgenden an einigen konkreten Beispielen aus den deutschen *Max Havelaar*-Übersetzungen dargestellt werden. Um die beiden unterschiedlichen Transfer-Begriffe

Kulturtransfer vs. kultureller Transfer

terminologisch zu trennen, sprechen wir dabei nicht mehr von Transfer, sondern von *Transformation* (Frank / Kittel 2004: 16).

Transformation

Da es bisher, wie Frank / Kittel zu Recht betonen, keine umfassende Theorie der Interkulturalität gibt, die als Grundlage für die deskriptive Übersetzungsforschung dienen könnte, stützen sich die empirischen Übersetzungsvergleiche bisher wesentlich auf „kulturträchtige Details" (Frank / Kittel 2004: 29). Hierzu zählen etwa Namen und Titel sowie Kulturalienbezeichnungen im weitesten Sinne, also Bezeichnungen für Gegenstände und Vorstellungen aller Art, die als spezifisch für eine bestimmte Kultur gelten können.

Zur Veranschaulichung wollen wir kurz die beiden oben zitierten Textfragmente vom Beginn des Romans in den Blick nehmen. Auch wer die niederländische Sprache nicht beherrscht, erkennt in der Gegenüberstellung beider Fassungen auf Anhieb, dass sich der Beginn des *Max Havelaar* im niederländischen Original und der Beginn in der deutschen Übersetzung von Karl Mischke in verschiedener Hinsicht voneinander unterscheiden. Die Transformationen, um die es hier geht, bestehen vor allem in Hinzufügungen von Text, zu dem es keine Entsprechung in der Vorlage gibt. Der Übersetzer hat sich etwa eine im Original nicht vorhandene Kapitelüberschrift ausgedacht und dem Text außerdem eine Reihe von Fußnoten beigegeben. Beide Arten von Ergänzungen fügen dem deutschen Text verschiedene Arten von Wissen und Bedeutung hinzu, die dem Übersetzer für das bessere Verständnis seiner deutschen Leser offensichtlich notwendig oder wünschenswert erschienen. Durch die Hinzufügung von Untertiteln stellt der Übersetzer das Buch in eine verbreitete Tradition, wie sie etwa für die humoristische Literatur des 18. und 19. Jh. in Deutschland kennzeichnend war. Möglicherweise war es die Absicht des Übersetzers, die Erwartungshaltung des Lesers in eine bestimmte Richtung zu lenken. In den Fußnoten vermittelt er kulturelles Wissen in weitestem Sinn: Erläuterungen zu Namen und Werken, geografischen und historischen Sachverhalten, Hinweise zur Aussprache des Niederländischen u.ä.

Berücksichtigt man die Menge und Unterschiedlichkeit der Informationen, die in den Fußnoten enthalten ist, so wird deutlich, welch große Bedeutung Fußnoten in früheren Übersetzungsepochen zukommt, was sie zu einem wichtigen Gegenstand der historischen Übersetzungsforschung macht.

Anhand zweier weiterer „kulturträchtiger Details" im *Max Havelaar*, den Namen und Anredeformen sowie den „indischen" Fremdwörtern, sollen hier noch kurz auf das Problem der Integration eines Textes in den Zielkulturkontext eingegangen werden.

Integration in Zielkultur

Bezüglich der Personennamen in literarischen Werken unterscheidet die literarische Onomastik verschiedene Formen und Funktionen, die für die Übersetzung unterschiedliche Probleme mit sich bringen. Typisch niederländische Namen etwa, die durch ihre Form zur Klassifizierung und Illusionierung dieser Personen als Angehörige dieses Volkes beitragen, können durch Anpassung der Schreibung an die Zielsprache eben diese Funktionen verlieren. Dies ist etwa der Fall bei Namensschreibungen wie *Verbrügge* oder *Büsselinck*, die in manchen deutschen *Havelaar*-Übersetzungen für *Verbrugge* bzw. *Busselinck* stehen, da gerade Umlaute untypisch für „echte" niederländische Namen sind.

Ein wichtiger Aspekt in der Namensgebung Multatulis sind die „redenden Namen", die der satirischen Personencharakterisierung im *Max Havelaar* dienen, wie *Droogstoppel, Wawelaar* oder *Slijmering* (vgl. hierzu auch Hermans 1988, Stegeman 1991: 217-226). Redende oder sprechende Namen bilden ein ernsthaftes Problem für die Übersetzung, „sprechen" sie doch in der Regel nur zu denen, die der Originalsprache mächtig sind. Übersetzt man sie aber in die Zielsprache – etwa als *Trockenstoppel, Schwafler* oder *Schleimer* – geht die klassifizierende und illusionierende Funktion verloren, da sie als Niederländer mit einem Mal deutsche Namen tragen. Trotz dieser paradoxen Folge gibt es Beispiele für die Übersetzung redender Namen, etwa in einer englischen *Havelaar*-Übersetzung, in der wir den Herren *Drystubble, Twaddler* und *Slimering* begegnen (Hermans 1988: 22). Die deutschen Havelaar-Übersetzer verfahren anders. Sofern sie mit Fußnoten arbeiten, erläutern die meisten Übersetzer die Namen bei ihrem ersten Vorkommen, wie etwa Mischke: „Der Name Droogstoppel bedeutet natürlich ‚trockene Stoppel'" (Mischke 1900: 23). bzw. „Wawelaar oder Wauwelaar bedeutet natürlich einen Schwätzer" (Mischke 1900: 127). Wilhelm Spohr und andere Übersetzer dagegen vertrauen darauf, dass die Namen auch für Deutsche durchschaubar sind:

redende Namen

„Die meisten im „Havelaar" handelnd eingeführten Personen tragen schon in ihren Namen den Geruch ihrer Seele und des Milieus, dem

sie angehören. Ich habe absichtlich diese Namen in der ursprünglichen Form wiedergegeben, vor allem, weil sie auch für uns genug verräterischen Klang haben. Warum der gute Pastor in dem Werke Wawelaar heissen muss, d. i. ein Mensch mit langweiligem, salbungsvollem Gebabbel, und warum der engherzige, gefährlich dumm-schlaue Spiessbürger, der mit dem ersten Kapitel anhebt, seinen Namen vom trostlosen, dürren Stoppelfelde bekam, wird aus dem Texte reichlich klar, und darum belasse ich es bei diesem Hinweise" (Spohr 1900: VII).

Anredeformen

In engem Zusammenhang mit den Namen erweisen sich auch die Anredeformen *mynheer / m'nheer* und *mevrouw* als kulturell relevantes Übersetzungsproblem, auf das hier nur kurz hingewiesen werden kann. Das sehr häufige Vorkommen dieser als typisch niederländisch empfundenen Formen zwingt zu einer grundsätzlichen Entscheidung zwischen Übernahme oder Übersetzung mit weitreichenden Folgen für die Verortung der Übersetzung innerhalb der ausgangssprachlichen Kultur (*m'nheer, mevrouw*) oder der Transposition in die zielsprachliche (*Herr, Frau*). Nehmen wir einen Beispielssatz wie „Ja, m'nheer Verbrugge! Lost u Max wat af, verzocht mevrouw Havelaar" als Ausgangspunkt, so sind es lediglich Spohr und Mischke, die an den niederländischen Formen festhalten („'Ja, M'nheer Verbrugge, ...,' bat Mevrouw Havelaar" (Spohr 1900: 168). bzw. „'Ja, Mijnheer Verbrügge! ...,' bat Mevrouw Havelaar" (Mischke 1900: 156)). Alle anderen Übersetzer, darunter auch schon Stromer 1875 entscheiden sich für „Ja, Herr Verbrugge! ...," bat Frau Havelaar.

Was die so genannten „indischen" Wörter betrifft, so stellt sich dieses sehr spezifische Problem für die übersetzerische Transformation in einem nicht unbedeutenden Teil der niederländischen Literatur, so auch im *Max Havelaar.*
Ein kurzer Beispielssatz aus der Geschichte von Saidjah und Adinda soll die verschiedenen Möglichkeiten und Probleme der Adaption und Integration solcher Wörter in einer deutschen Übersetzung zeigen. Schauen wir uns zunächst Multatulis Originaltext und die Art der Übertragung in fünf verschiedenen deutschen Ausgaben an.

[1] ... geen buffel had een *oeser-oeseran* als de zyne. De *penghoeloe* zelf had gezegd dat er *ontong* was in de loop van de haarwervels op de achterschoften (Multatuli, *Volledig Werk* I, 235).

[2] ... kein Büffel hatte ein User-useran wie der seine. Der Penghulu

selbst hatte ja gesagt, dass da Ontong sei in dem Lauf der Haarwirbel auf den Hinterblättern (Spohr 1900: 270).

[3] ... kein Büffel hatte ein *User-useran* wie der seine. Der *Penghulu* selbst hatte gesagt, dass *Ontong* sei im Verlauf der Haarwirbel auf seinem Widerrist (den Hertog-Vogt 1993: 365).

[4] ... kein Büffel hatte ein User-useran[1] wie der seine. Der Penghulu[2] selbst hatte ja gesagt, daß da Ontong[3] sei in dem Lauf der Haarwirbel auf den Hinterblättern (Spohr 1965: 392).

[5] ... hatte kein einziger Büffel einen User-Useran[1] wie der seine. Der Penghulu[2] selbst hatte gesagt, daß der Verlauf der Haarwirbel auf dem Widerrist Glück brächte (Lorebach 1927: 374).

[6] ... kein Büffel hatte einen Doppelwirbel wie der seine. Der Priester selbst hatte ja gesagt, daß da Glück sei in dem Laufe der Haarwirbel auf dem Widerrist (Spohr 1952: 220).

Exotismen

Lassen wir die Anmerkungen zunächst einmal außer Betracht, so repräsentieren die Übersetzungen [2] und [6] entgegengesetzte Pole: [2] integriert die Exotismen in adaptierter Schreibung (dt. *u* für nl. *oe*) vollständig und ohne weitere Markierung (wie Kursive oder Anführungszeichen) in den deutschen Text. [6] ersetzt dagegen alle Fremdwörter durch eine deutsche Übersetzung und ist damit ohne weitere Erläuterungen verständlich, wobei allerdings der durch die Fremdwörter bewirkte Exotismus des Textes völlig verloren geht.

Alle Ausgaben außer [6] arbeiten mit unterschiedlichen Anmerkungsformen, teilweise auch mit einer Mischung aus Anmerkungen und Übersetzungen wie [5], um das Verständnis des Textes zu sichern: kapitelweise Anmerkungen im Anhang nach dem Vorbild von Multatulis eigenen Erläuterungen von 1875 [2], Fußnoten auf der jeweiligen Seite [4], [5] oder ein alphabetisches Glossar als Anhang [3]. Eine weitere, in obigen Beispielssätzen nicht angewandte Möglichkeit, ist die Integration der Erläuterung in den Text der Übersetzung: „die Mädchen der Dessah, des Dorfes,“ oder „den Padie (den ungeschälten Reis) schneiden“ (Stück 1948: 62).

Integration, Kommentar, Übersetzung

Die deutlich voneinander abweichenden Wirkungen, die sich aus den unterschiedlichen Formen der Integration und Kommentierung bzw. Übersetzung der Fremdwörter ergeben, verdienen eine gründliche systematische Untersuchung. Da nicht nur die Saidjah-Geschichte, sondern auch die übrigen im heutigen Indonesien spielenden Teile des Romans einen großen Teil ihrer Atmosphäre und Authentizität nicht zuletzt den zahlreichen malai-

ischen Fremdwörtern verdanken, ist der übersetzerische Umgang mit diesem Problem alles andere als eine Nebensächlichkeit.

Die hier nur kurz angerissenen Beispiele machen deutlich, dass die deutschen *Max Havelaar*-Übersetzungen einen reichen Ertrag versprechenden Untersuchungsgegenstand für die transferorientierte Übersetzungsforschung darstellen.

Literatur

Max Havelaar-Ausgaben in deutscher Übersetzung

Die folgende Liste gibt einen chronologischen Überblick über das Erscheinen der deutschen Max Havelaar-Übersetzungen in Buchform.

1875 Übersetzung: Theodor Stromer. *Max Havelaar oder Die Holländer auf Java. Zeitgemälde.* Berlin: G.M.F. Müller.

1900 Übersetzung: Wilhelm Spohr *Max Havelaar.* Minden: J.C.C. Bruns' Verlag. [2. Aufl. 1901; 3. Aufl. 1903. Weitere Ausgaben der Spohrschen Übersetzung erschienen in z.T. bearbeiteter Form 1920, 1949, 1952 und 1965].

1900 Übersetzung: Karl Mischke. *Max Havelaar oder die Kaffee-Versteigerungen der Niederländischen Handels Gesellschaft.* Halle a.d. S.: Verlag von Otto Hendel.

1903 Übersetzung: Paul Seliger. *Max Havelaar oder Die Kaffeeversteigerungen der Niederländischen Handelsgesellschaft.* Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut.

1927 Übersetzung: Erich M. Lorebach. *Max Havelaar oder Die Kaffeeversteigerungen der Niederländischen Handelsgesellschaft.* Dresden [etc.]: Die Brücke.

1948 Übersetzung: Erich Stück. *Max Havelaar oder die Kaffeeversteigerungen der Niederländischen Handelsgesellschaft.* Berlin: Aufbau-Verlag.[*Eine weitere Ausgabe dieser Übersetzung erschien 1951 im selben Verlag.*]

1972 Übersetzung: Erich Stück, revidiert von Gerhard Worgt. *Max Havelaar oder Die Kaffeeauktionen der Niederländischen Handelsgesellschaft.* Leipzig: Paul List Verlag.

1993 Übersetzung: Martina den Hertog-Vogt. *Max Havelaar oder die Kaffeeversteigerungen der Niederländischen Handelsgesellschaft.* Köln: Bruckner & Thünker.[Eine Taschenbuchausgabe dieser Übersetzung erschien 1997 im Ullstein Verlag, Berlin.]

Sekundärliteratur

Bundschuh-van Duikeren, Johanna. *Bibliographie der niederländischen Literatur in deutscher Übersetzung. Band 2: Niederländische Literatur des 17. Jahrhunderts.* Berlin [u.a.], De Gruyter, 2011.

Fähnders, Walter. „Der Multatuli-Übersetzer Wilhelm Spohr und Friedrichshagen“. *150 Jahre Max Havelaar: Multatulis Roman in neuer Perspektive.* Hgg. Jaap Grave et.al. Frankfurt/M. [u.a.]: Peter Lang, 2012. 161-174.

Frank, Armin Paul und Harald Kittel. „Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung“. *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit.* Hgg. Armin Paul Frank und Horst Turk. Berlin: Erich Schmidt, 2004. 3-67.

Grave, Jaap. *Zulk vertalen is een werk van liefde. Bemiddelaars van Nederlandstalige literatuur in Duitsland, 1890-1914.* Nijmegen: Vantilt, 2001.

— *Übersetzen ist Liebeswerk: Vermittler niederländischsprachiger Literatur in Deutschland 1890-1914.* Übers. Ira Wilhelm. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. 2003.

— *„Verdammt sei, wem das nicht heilig ist“. Die Korrespondenz von Wilhelm Spohr mit Mimi Douwes Dekker und dem J.C.C. Bruns' Verlag.* Berlin-Friedrichshagen: Müggel Verlag, 2003.

— „Van Piet Protest tot Max Havelaar: de oogst van het jubileumjaar“. *Over Multatuli*, Nr. 66 (2011): 104-109.

— et. al., Hgg. *150 Jahre Max Havelaar: Multatulis Roman in neuer Perspektive.*

150 Years Max Havelaar: Multatuli's Novel from New Perspectives. Frankfurt/M. [u.a.]: Peter Lang, 2012.

Hermans, Theo. „On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar“. *Modern Dutch Studies. Essays in Honour of Professor Peter King on the Occasion of his Retirement.* Hg. M. J. Wintle. London/Atlantic Highlands: The Athlone Press, 1988. 11-24.

Konst, Jan, et al., Hgg. *Niederländisch-deutsche Kulturbeziehungen 1600-1830.* Göttingen: V&R unipress, 2009.

Leibfried, Erwin, Hg. *Wer war Multatuli? „Spuren der Anstrengung“ eines Schriftstellers: Begleitbuch zur Ausstellung aus Anlass der Erinnerung seines 100. Todestages am 19. Februar 1987 im Rathaus Ingelheim.* Fernwald: Litblockin, 1987.

Lüsebrink, Hans-Jürgen. *Interkulturelle Kommunikation: Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer.* Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2., aktualisierte und erw. Aufl., 2008.

Lüsebrink, Hans-Jürgen und Rolf Reichardt, Hgg. *Kulturtransfer im Epochenumbruch. Frankreich – Deutschland 1770 bis 1815.* 2 Bde. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 1997.

Mare, Arie Jacobus de. *Multatuli-literatuur: lijst der geschriften van en over Eduard Douwes Dekker.* Leiden: Brill, 1948

Plank, Paul C. van der. *Multatuli-literatuur 1948-1977: lijst der geschriften van en over Eduard Douwes Dekker.* Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1987.

Schlusemann, Rita. *Bibliographie der niederländischen Literatur in deutscher Übersetzung. Band 1: Niederländische Literatur bis 1550*. Berlin [u.a.], De Gruyter, 2010.

Stegeman, Jelle. *Übersetzung und Leser: Untersuchungen zur Übersetzungsäquivalenz, dargestellt an der Rezeption von Multatulis „Max Havelaar" und seinen deutschen Übersetzungen*. Berlin; New York: De Gruyter, 1991.

— „Ja, ich will gelesen werden! Max Havelaar en zijn Duitse vertalingen als object van vertaaltheoretisch receptieonderzoek". *Over Multatuli* 65 (2010): 17-34.

Uffelen, Herbert Van. *Moderne niederländische Literatur im deutschen Sprachraum 1830-1990*. Münster: LIT 1993.

Vanrusselt, René. *Multatuli in het Duitse cultuurgebied. Een receptiestudie*. [unveröffentlichte Diss.] Leuven, 1982.

7 „Überall in Indien etwas Schönes zu entdecken, ein Märchen, Tausendundeine Nacht“: Louis Couperus, *De stille kracht* (1900)

Jaap GRAVE & Ira WILHELM

Louis Couperus' *De stille kracht* (1900) ist ein Fin-de-siècle-Roman, der nicht nur den Verfall einer Familie schildert, sondern das Ende des Kolonialismus prophezeit. Der Zusammenbruch dieser Weltordnung setzte eine Denkbewegung in Gang, die heute, am Anfang des 21. Jahrhunderts, aktueller ist denn je.

Zusammenbruch einer Weltordnung

„Eva war in einem von Kunst und Musik geprägten Zuhause aufgewachsen und hatte Kunst und Musik schon als kleines Kind aus ihren Bilderbüchern und mit ihren Kinderliedern eingeatmet – und diese Eva hatte einen ostindischen Beamten geheiratet und war mit ihm nach Labuwangi gegangen. Sie liebte ihren Mann, der ein stattlicher Friese war, einer, der genügend Bildung besaß, um vielerlei Interessen nachzugehen. Sie war ihm im Glück ihrer Liebe gefolgt, mit großen Illusionen über Indien, über all das Orientalische der Tropen. Sie hatte sich ihre Illusionen bewahren wollen, wie sehr man sie auch gewarnt hatte. In Singapur war sie noch hingerissen gewesen von der bronzenen Hautfarbe der nackten Malaien und vom bunten Orientalismus der Chinesen- und Araberviertel, von der Chrysanthemen-Poesie der japanischen Teehäuser, an denen sie vorbeifuhr... Doch schon in Batavia hatte sich graue Enttäuschung in ihre Erwartungen gemischt, überall in Indien etwas Schönes zu entdecken, ein Märchen, Tausendundeine Nacht. Die Sitten des gewöhnlichen, des alltäglichen Lebens dämpften ihre noch ganz frische Lust, zu bewundern, und auf einmal sah sie all das Lächerliche, noch bevor sie tiefer in das Schöne einzudringen vermochte“ (Couperus 1993a: 44f.).

Eva Eldersma, die Ehefrau eines Kolonialbeamten und heimliche Hauptperson des Romans, reist nach Niederländisch-Indien – ausgestattet mit zahlreichen Urteilen über den fernen Osten, hier aufgezählt in Form einer ungeordneten Reihe von Imagos, Vorurteilen, Stich- und Reizworten bis hin zum Tausend-und-eine-Nacht-Klischee. In der fortwährenden Konfrontation mit der Kultur und Mentalität ihres Heimatlandes verändert sich dieses Bild

Imagos und Vorurteile

rasch und drastisch, es treten andere, unbekannte und bedrohliche Elemente hinzu, bis hin zur Konfrontation der Kulturen. Die in Europa überlegene Kultur des Okzidents erweist sich im Orient als schwach, mehr noch: Das eurozentrische Kolonialsystem ist als Herrschaftskonzept zum Scheitern verurteilt. Als der Roman erschien, war dies noch eine Zukunftsvision.

Der Autor

Louis Maria Couperus (1863-1923) stammt aus einer wohlhabenden Familie von Kolonialbeamten, und so verbrachte er einen Teil seiner Kindheit, die Jahre zwischen 1872 und 1878, in Niederländisch-Indien. Mit 21 debütierte er mit dem Gedichtband *Een lent van vaerzen*, zwei Jahre später folgte eine Sammlung von Gedichten und Prosa unter dem Titel *Orchideeën*. 1888 erschien *Eline Vere* als Fortsetzungsroman in der Zeitung *Het Vaderland* und wurde ein großer Erfolg. 1890 folgte der Roman *Noodlot* (1890, dt. *Schicksal*, 1892), im gleichen Jahr zog Couperus nach Paris. Zurück in seiner Geburtsstadt Den Haag heiratete er seine Kusine Elisabeth Baud (1867-1960). In kurzen Abständen erschienen nun die Romane *Extaze* (1892), *Majesteit* (1893; dt. *Majestät*, 1895), *Wereldvrede* (1895; dt. *Weltfrieden*, 1895) und *Langs lijnen van geleidelijkheid* (1899; dt. *Lebenskurve*, 1921; *Die langen Linien der Allmählichkeit*, 2002). 1899 unternahm das Ehepaar eine lange Reise nach Niederländisch-Indien, wo Couperus zum Kolonialroman *De stille kracht* inspiriert wurde. Nach der Rückkehr ließ er sich in Nizza nieder und wurde Redakteur von *De Gids* (1894-1895). 1903 war er zusammen mit W.G. van Nouhuys und Cyriel Buysse redaktionelles Gründungsmitglied der neuen Monatszeitschrift *Groot Nederland*. Für die zeitgenössische niederländischsprachige Literatur konnte der Autor nur wenig Interesse aufbringen, als Individualist, Reisender und Bohémien gehörte er keiner Bewegung an und war isoliert von der literarischen Szene seines Heimatlands. Couperus' Biograph Bastet spricht von Einsamkeit und einem Mangel an intellektuellen Gesprächspartnern. Seiner Meinung nach ahnte der Autor, dass seine Rastlosigkeit, „die eines Suchers war, nie zufrieden, ewig ruhelos. Sie hatte etwas Krankhaftes, etwas Tragisches, wofür er keine Lösung fand [...]" (Bastet 1989: 393). Selbst die Tatsache, dass Couperus die Handlungen seiner Romane und Skizzen so

Reisender und Bohémien

oft in die Vergangenheit verlegte, ist als Zeichen seines Fluchtinstinkts bzw. Eskapismus zu deuten. Er war der Meinung, dass niemand seine eigene Zeit zur Genüge kennen könne, woraus man schließen kann, dass Couperus dies für die Vergangenheit durchaus für möglich hielt. In christlichen Kreisen wurde sein Werk nicht gewürdigt und die Beschreibungen der (Homo-)Sexualität, wie zum Beispiel im Roman *De berg van licht*, der 1905-1906 erschien (dt. *Heliogabal*, 1916) und den Couperus selbst „einen Roman über die Homosexualität“ nannte, führten zu Skandalen. Von 1912 bis 1913 verbrachte Couperus einige Zeit in München, er hielt die bayrische Hauptstadt für moderner als Italien, wie er in *Van alles en over iedereen* (1915) schrieb. Dort stellte er auch fest, dass das Zeitalter der Nervosität, was das Fin de siècle ja war, definitiv vergangen sei:

Zeitalter der Nervosität

„Die moderne Seele ist nicht mehr nervös. Nervös war die Seele, die Modeseele unserer jungen Tage. Damals bebte das Wort des Dichters vor lauter Nervoismus; die Linie und die Farbe der damals modernen Maler, die Silhouette der damals modernen Frau ... alles war durchzogen von der Trägheit, der eleganten Mattheit, dem Lebensüberdruss... Die Frau... sie hatte vielleicht damals doch viel von meiner eigenen Eline Vere“ (Couperus 1990: 446).

Die nächste Station war Florenz, wo er Zeuge der neuen Bewegung des Futurismus wurde. Er war neugierig genug, eine Zusammenkunft der Avantgardisten zu besuchen, überzeugt, dass es eine neue Kunst geben würde. Allerdings war er nicht vom Glauben abzubringen, Kunst werde sich immer auf Schönheit gründen. Den Ausbruch des Ersten Weltkrieges kommentierte er in *Brieven van een nutteloozen toeschouwer*, die er in *Het Vaderland* veröffentlichte. 1915 reiste er von Florenz aus in die neutralen Niederlande, wo er eine Reihe von Vorträgen hielt, verstärkt als Redakteur für *Groot Nederland* arbeitete, pausenlos schrieb, aber auch G.B. Shaws Theaterstück *Caesar and Cleopatra* übersetzte. Gegen Ende des Ersten Weltkriegs fühlte Couperus sich müde und krank, worauf ihm S.F. van Oss, der Gründer der Wochenzeitung *De Haagsche Post* vorschlug, nach Nordafrika, Niederländisch-Indien, China und Japan zu reisen und Reiseberichte zu verfassen. Zum dritten und letzten Mal in seinem Leben fuhr er nach Niederländisch-Indien, kehrte jedoch krank zurück. Anlässlich seines sechzigsten Geburtstags sammelten seine Anhänger so viel

Kunst und Schönheit

Geld, dass ein Haus für Couperus in De Steeg erworben werden konnte. Am 16. Juli 1923 starb der Autor an einer Blutvergiftung, möglicherweise war aber auch eine Tuberkulose die Todesursache.

Fünf Jahre nach dem Tod des Autors wurde die „Genootschap Louis Couperus“ [Louis-Couperus-Gesellschaft] gegründet, die sich 1936 bereits wieder auflöste. Im Jahr 1933 gab es anlässlich seines 10. Todestages in Den Haag eine Gedenkausstellung und im gleichen Jahr erschien Henri van Boovens Biographie *Leven en werken van Louis Couperus*. In den fünfziger Jahren nahm das Interesse für Couperus allmählich wieder zu. Sein Werk wurde neu herausgegeben, allerdings ohne einen großen Teil seiner Kurzprosa, seiner Poesie, ohne die Notizen und die journalistischen Arbeiten. Zudem war die Orthographie der modernen Schreibweise angepasst worden. Aus diesen Gründen entschloss man sich 1985 zu einer Neuausgabe des gesamten Werks, das nach fünfzig Bänden unter dem Titel *Volledige Werken* 1996 abgeschlossen werden konnte. In Den Haag befinden sich das Couperus Museum und die 1993 neugegründete Louis-Couperus-Gesellschaft.

Das Werk und seine Entwicklung

Zäsuren

Couperus war einer der produktivsten und vielseitigsten Autoren seiner Generation. In seinem Werk sind zwei tiefgreifende Zäsuren festzustellen. Der erste Bruch erfolgte nach dem Poesiedebüt. Die zeitgenössische Kritik zeigte sich wenig erfreut über die Gedichte, Willem Kloos nannte sie „absoluter literarischer ‚Trash‘“ (Kloos 1887: 137). Couperus wird kein einziges Gedicht mehr veröffentlichen. Der zweite Bruch erfolgte 1907: Berüchtigt dafür, von seinem Verleger Veen immense Vorschüsse zu verlangen, wurden die Auseinandersetzungen mit der Zeit immer heftiger, vor allem als die Verkaufszahlen seiner Bücher sanken. Couperus brach mit Veen und stürzte in tiefe Depressionen. Mehrere Jahre lang veröffentlichte er nichts. Das frühe Werk besteht aus psychologisch-realistischen Romanen wie *Eline Vere* (1889), *Extaze* (1892), *De stille kracht* (1900) und *De boeken der kleine zielen* (1901-1903), aus Reiseberichten, die 1894 unter dem Titel *Reis-impressies* erschienen und aus dem autobiographischen Roman *Metamorfoze* (1897). Dazu kamen Märchen wie *Psyche*

(1898) und *Fidessa* (1899), aber zunehmend auch Romane mit mythologischen Themen (*Dionyzos*, 1904, und *Herakles*, 1913; dt. *Dionysos*, 1920 und *Herakles*, 1923) und historische Romane (u.a. *De berg van licht* und *Iskander*, 1920; dt. *Iskander*, 1925). Seine Feuilletons für die Zeitung *Het Vaderland* und die Wochenzeitung *De Haagsche Post* bestanden aus Beschreibungen seines persönlichen Lebens (ohne, wie er selbst betonte, deshalb autobiographisch zu sein), außerdem aus kunsthistorischen Überlegungen und aus Erzählungen. Couperus hegte eine Vorliebe für die Kunst der Antike und der Renaissance, er interessierte sich nur wenig für die Kunst des 16.-18. Jahrhunderts (eine Ausnahme bildete Rembrandt). Zeitgenössische experimentelle Kunst sprach ihn noch weniger an, aber als er in Rom Werke von Jozef Israëls, Breitner und Willem Maris sah, war er stolz darauf, ein Niederländer zu sein. Auch bewunderte er den in London ansässigen niederländischen Maler Alma Tadema. In einem Interview mit André de Ridder, das 1916 in *Den Gulden Winckel* erschien, zog er eine Bilanz seiner Arbeit und behauptete, dass die meisten seiner Werke, unter anderem *Majesteit*, *Wereldvrede*, *Langs lijnen van geleidelijkheid,* ihm nichts bedeuteten, sie seien ihm zuwider geworden. Auf andere wie *Eline Vere* und *Extaze* blickte er mit gemischten Gefühlen zurück, wogegen er sich über *De kleine zielen, De berg van licht, Herakles* und *Psyche* verhalten positiv äußerte. 1910 vermutete er, dass „in nicht allzu ferner Zeit, schätzungsweise in einem Jahrhundert, keine Romane mehr geschrieben werden. Nicht, weil es keine Romanautoren mehr gäbe, sondern weil keiner mehr Romane lesen wird [...]" (Couperus 1993b: 7). Neun Jahre später behauptete er erneut, dass Romane und Novellen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Zukunft hätten: Denn „für mich ist der psychologische, bourgeoise Roman und die gleichgeartete Kurzgeschichte geschrieben. Dem gibt es nichts hinzuzufügen. Es ist ein erschöpftes Genre, das es seit Madame Bovary gibt oder bereits länger" (Couperus 1996a: 390). Außerdem war er der Meinung, dass sich die zeitgenössische Literaturszene viel zu stark auf die Person des Autors konzentrierte statt auf die Literatur selbst. In den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens wird er keine Romane mehr veröffentlichen, die in seiner eigenen Zeit spielen.

Ende der Gattung

Historischer Hintergrund

De stille kracht entstand während Couperus' Familienbesuchs auf Java, der von März 1899 bis zum März 1900 dauerte. Er wohnte bei seiner Schwester Trude, die mit dem Residenten Gerard Vallette verheiratet war. Dieser Schwager versorgte ihn ausreichend mit Material über den Alltag und die Mentalität der Kolonialbeamten, das Couperus im Roman *De stille kracht* verarbeitete. Bezüglich des Mystizismus' im Roman berief sich Couperus auch auf Selbsterlebtes, denn er interessierte sich stark für den Spiritismus, las einschlägige Zeitschriften und beteiligte sich selbst an Seancen. Für die Badezimmerszene griff er auf ein historisches Ereignis zurück, das 1831 stattgefunden hatte. In der Dienstwohnung eines Assistent-Residenten ereigneten sich ungeklärte Steinwürfe und geheimnisvolles Betelsaftspucken. Das Haus wurde daraufhin von Soldaten umzingelt und sechzehn Tage belagert, ohne dass die Erscheinungen aufhörten (Bastet 1989: 234f.). Für die Figur der Léonie van Oudijck ließ Couperus sich angeblich von Elisabeths Großmutter inspirieren.

Spiritismus

Inhalt

In *De stille kracht* wird der langsame Verfall des achtundvierzigjährigen Otto van Oudijck beschrieben. Gleich auf den ersten Seiten charakterisiert ihn der Erzähler als einen Mann mit dem „praktischen Gemüt eines hohen Beamten, der seinen Aufgabenkreis, seinen Bezirk liebte; der ein Herz für die Belange seines Bezirks hatte und dessen fast unabhängige Autorität in seinem Amt mit seiner Herrschernatur in völligem Einklang stand" (Couperus 1993a: 10). Er ist ein gerechter und strenger Kolonialbeamter, der nur für seine Arbeit lebt und mit einer „nonna", einer Einheimischen, vier Kinder hat. Aus allen vieren „sprach", so formuliert es Couperus, „das indische Blut [...] bei Doddy äußerlich, bei Theo innerlich, während René und Ricus durch und durch zwei kleine Sinjos waren" (Couperus 1993a: 106). Gegenwärtig ist er zum zweiten Mal verheiratet, mit Léonie, einer außergewöhnlich schönen, doch egoistischen Frau. Der Resident fordert viel von seinen Beamten und sein Sekretär, Onno Eldersma, „verzehrte sich, brannte aus beim Schreiben. Es kamen ihm keine anderen Ideen mehr, er war nur noch Beamter, Büromensch"

(Couperus 1993a: 43). Dessen künstlerisch veranlagte Ehefrau Eva übernimmt einen Teil der Aufgaben, die eigentlich Léonie als Frau des Residenten zukommen, und versucht, durch Festlichkeiten, Theateraufführungen und Empfänge die europäische Kultur aufrecht zu erhalten. Während van Oudijck zum früheren Regenten ein gutes Verhältnis hatte, häufen sich in den Beziehungen zur herrschenden Adelsschicht die Konflikte. Einer der Regenten im Distrikt ist der Trink- und Spielsucht verfallen, und van Oudijck droht mit der Machtsenthebung. Die Mutter fleht den Residenten um Gnade für ihren Sohn an, sie wirft sich ihm sogar zu Füßen. Doch van Oudijck ist unerbittlich, obwohl sogar Léonie ihn um Nachsicht bittet. Die Bevölkerung ist immer weniger geneigt, die Unterdrückung durch die Kolonialmacht zu akzeptieren. Gleichzeitig mit dem Machtsverlust wird van Oudijck vom Zusammenbruch der familiären Ordnung bedroht. Seine Frau unterhält ein Liebesverhältnis zu seinem eigenen Sohn, Tochter Doddy ist in einen Einheimischen verliebt, zu dem auch seine Frau eine Beziehung eingeht. Zunächst verschließt er die Augen vor dem Ehebruch seiner Frau. Je mehr er jedoch seine Autorität verliert, desto bedrohlicher werden die geheimnisvollen Ereignisse der „stillen Kraft“: Léonie wird im Badezimmer mit Betelsaft bespuckt, ein Steinwurf zerstört einen Spiegel, ein Whiskey verändert plötzlich seine Farbe, ein Glas zerspringt und auf dem Dach ist ein geheimnisvolles Klopfen zu hören. Schließlich stellt sich van Oudijck Léonies unehrenhaftem Lebenswandel, lässt sich von ihr scheiden und reicht gleichzeitig seine Entlassung ein. Am Ende des Romans haben alle Figuren Labuwangi verlassen: Léonie reist nach Europa, van Oudijck zieht sich nach Garut zurück und gründet mit einer Einheimischen eine neue Familie.

Koloniale Unterdrückung

Gattung und literaturgeschichtliche Situierung

1868 veröffentlichte Conrad Busken Huet (1826-1888) mit *Lidewyde* (1868) einen der ersten zeitgenössischen Sittenromane. Wie seine Generationsgenossen Multatuli, Allard Pierson und Carel Vosmaer, die alle um 1860 herum debütierten, verachtete Huet die idealistische Prosa, bei der stets das Gute belohnt und das Böse bestraft wurde. Die Generation vor Huet und seinen Zeitgenossen liebte humoristische Novellen und historische Romane, die Generation nach ihm bestanden aus den naturalistischen „Tachtigers“.

Sittenroman

Huet, Multatuli, Emants und der liberale Kritiker, Schriftsteller und späterer Hochschullehrer ten Brink wiesen den Realismus der französischen Autoren wie Flaubert und Emile Zola zurück, nicht nur wegen der vermeintlich abstoßenden Beschreibung der Wirklichkeit, sondern auch weil sich die Autoren ethischer Urteile enthielten. Für die „Tachtigers" war der Naturalismus die Offenbarung, vor allem für Lodewijk van Deyssel. Ihm ging es weniger um die Theorie von „race, milieu et temps", die Zola in der Nachfolge Taines vertrat, als um die Verwendung eines plastischen Stils. Couperus zählte nicht zu den „Tachtigers", war aber in seiner Jugend, wie viele seiner Generation, von Zolas literarischem Werk beeindruckt, vor allem von *Thérèse Raquin.* Dieser Einfluss lässt sich im Roman *Noodlot* am deutlichsten erkennen. Noch am Ende seines Lebens sagt er über Zola, dass dieser ihn gelehrt habe, „das Leben [zu] sehen wie es war, ohne Sentimentalität, ohne Romantik, elend und fatal [. . .]". Und er behauptet, dass alle, die in dieser Zeit „bildhafte Prosa zu schreiben begannen [. . .] Schüler von Zola" gewesen seien (Couperus 1996b: 596). Er war fasziniert von der Kraft des Schicksals, von der Aufmerksamkeit für Details, hatte eine Vorliebe für charakterlich labile Hauptpersonen, scheute die Darstellung der Sexualität nicht und setzte häufig Dialoge ein. Die Art und Weise, wie Couperus z.B. die Entwicklung van Oudijcks und Eva Eldersmas in *De stille kracht* beschreibt, ist ein Ausweis naturalistischer Prosa: Die Personen reagieren auf Ereignisse, ohne selbst zu handeln. Ihr Leben wird vom Schicksal und vom Geheimnisvollen bzw. Mystischen wie der „stillen Kraft" bestimmt, die Ratio gerät zunehmend unter Druck. Doch im Unterschied zu vielen Naturalisten verwendet Couperus keine Umgangs- oder Volkssprache, seine Sprache ist vieldeutig, vage und voller Neologismen. Auch entstammen seine Figuren fast durchweg dem Großbürgertum.

Naturalismus

Neologismen

Bis vor kurzem war es üblich, die Literaturgeschichte in Strömungen und Ismen einzuteilen. Heutzutage neigt man dazu, von der starren Einteilung literarischer Werke in Epochen abzurücken. Auch wenn vieles dazu berechtigt, Couperus dem Realismus und dem Naturalismus zuzurechnen, so passt er durch den Exotismus in seinen Werken, das Dandytum, den Ästhetizismus, den Eskapismus, den Dekadentismus, den Symbolismus, den Sensitivismus und seinen Philhellenie weitaus besser in die Fin de siècle-Literatur.

Fin de siècle-Literatur

Rezeption

Die zeitgenössische Leserschaft von *De stille kracht* wollte oder konnte den kritischen Impetus des Werkes nicht erkennen. Nirgendwo in der Rezeptionsgeschichte finden sich Hinweise darauf, dass der Roman als Kritik am niederländischen Kolonialismus gelesen wurde. In erster Linie las man den Roman als Angriff auf das bürgerliche Moralsystem, wofür hauptsächlich Couperus' Darstellung von Léonie verantwortlich war. Nach der Veröffentlichung des Romans schreibt Frits Lapidoth, dass *De stille kracht* der bisher beste Roman über „unseren Osten“ sei. Er hebt die Beschreibung des stillen Widerstands der einheimischen Bevölkerung und die Charakterisierung der Hauptfiguren als positiv hervor. Wie die meisten Rezensenten reibt er sich an Léonie van Oudijck, „diesem abscheulichen Vampir-Weib“ (Lapidoth 1900). W.G. van Nouhuys rühmt die Komposition, den Stil, die komischen Passagen und die meisterhafte Psychologie (van Nouhuys 1902), während J. van den Oude behauptet, dass die letzten drei Seiten des Romans zum Schönsten gehören, „was je in unserer Sprache geschrieben wurde“ (van den Oude 1900). Lodewijk van Deyssel mochte den Roman nicht und war überzeugt davon, dass Couperus innerhalb von hundert Jahren vollkommen vergessen sein würde. Ihm stieß der Realismus unangenehm auf: „Im Roman *De stille kracht* betrachtete Couperus die Welt nicht mit einem geheimnisvollen Blick, das heißt: ausgehend von etwas Verborgenem, sondern er sah alles realistisch und gründete darauf seine Zauberkunststücke“ (van Deyssel 1904: 7). Auch Herman Robbers stellte den hohen erotischen Gehalt des Romans 1909 fest und ordnet ihn dem Dekadentismus zu, indem er behauptet, dass der Roman „hinsichtlich des Inhalts mit den pikanten Werken der französischen Dekadenz wetteifert“ (Robbers 1909).

kritischer Impetus

Die Rezensenten späterer Zeiten nehmen an den Beschreibungen Léonie van Oudijcks weniger Anstoß. In *De stille kracht*, schreibt beispielsweise Oversteegen, „fällt wieder die tiefe Einsicht in die Psyche einer Frau, Léonie van Oudijck, auf“ (Oversteegen 1962-1963: 72). Auch E.M. Beekman gibt sich beeindruckt von der weiblichen Hauptperson: „Wie eine tropische Venus sprengt Léonie das moralische Fassungsvermögen der Gesellschaft; [...]“ (Beekman 1998: 286). Doch er ist der Meinung, dass der zentrale Konflikt des Romans nicht auf dem Gegensatz

zentraler Konflikt

von Gut und Böse beruht, sondern auf den „einseitigen Standpunkten, die alle doch etwas Gutes beinhalten“ (Beekman 1998: 292). Damit kommt er einer postkolonialistischen Interpretation des Romans schon sehr nahe. Er widmet den Oppositionen im Roman große Aufmerksamkeit, hebt den Gegensatz zwischen Tag und Nacht hervor, zwischen Männlichem und Weiblichem, wobei er mit dem Männlichen den Westen verbindet und mit dem Weiblichen den Osten: Oppositionen, die die Grundlage des kolonialistischen Unterdrückungssystems bilden.

Rezeption in Deutschland

Eingriffe der Übersetzer

Die stille Kraft erschien 1902 in der Übersetzung von Gräfin von Wengstein (Pseudonym von Marie Louise Gräfin von Wengersky). Die Übersetzung war nach dem Geschmack der Zeit geglättet, die Handlung steht im Vordergrund, Politisches wurde meist freihändig von Übersetzerin oder Lektor gestrichen. Obwohl damals in deutschen Zeitschriften vergleichsweise viel über niederländischsprachige Literatur geschrieben wurde, auch über Werke, die noch nicht übersetzt waren, widmete man *De stille kracht* kaum Aufmerksamkeit. Paul Raché, um 1900 herum der einflussreichste Literaturkritiker der niederländischen Literatur im deutschen Sprachraum, übersetzte Couperus' *Noodlot* und *Wereldvrede* und kannte den Autor persönlich. Doch auch er widmete dem Roman nur wenige Zeilen. Er sah das Hauptthema des Romans im „versteckten Kampf der eingeborenen Javaner gegen das sich ihnen aufdrängende Europäertum“. Der Roman besteche „durch das mit koloristischer Meisterschaft geschilderte exotische Milieu“ und bewege sich in der realistischen Tradition: „Er entrollt uns ein Sittenbild aus dem fernen Osten, freimütig, ungeschminkt, mit realistischer Treue, erhebt sich aber durch das damit verknüpfte Drama des Mannes [...] weit hinaus über das Niveau einer bloßen Wirklichkeitsschilderung“ (Raché 1901: 479). Ansonsten ging die Literaturkritik in Deutschland über eine Zusammenfassung des Romaninhalts selten hinaus. Else Otten brachte zwischen 1916 und 1929 fast sämtliche Werke von Couperus ins Deutsche und sicherte sich 1919 sogar die Filmrechte für alle Länder. Couperus verkaufte sich in Deutschland und Frankreich weit besser als in den Niederlanden, übrigens auch in England. Eine Übersicht der Übersetzungen ins Deutsche bie-

tet übrigens das Werk von Van Uffelen (1993), während Grave Näheres zur Rezeption, den Übersetzungen selbst und Couperus' Kontakte mit seinen Übersetzern Paul Raché und Else Otten erarbeitete (2003).

1993 erschien eine zweite Übersetzung des Romans. Sie ist dem Original stärker verpflichtet als die ältere Übersetzung, wagt es aber dennoch nicht, Couperus' Stileigenheiten, seine befremdliche Schreibweise, die Pedanterien und das Prätentiöse vollständig ins Deutsche zu übertragen.

Verfilmungen

Der Roman besitzt eine unerwartete Aktualität. Die Regisseure Orlow Seunke und Paul Verhoeven gaben 2011 bekannt, den Roman verfilmen zu wollen. Couperus hatte bereits 1923 mit einem amerikanischen Verleger über die Filmrechte an *De stille kracht* verhandelt, doch erst 1974 sendete der niederländische Fernsehsender AVRO eine erste Verfilmung, bei der Walter van der Kamp Regie führte.

Kolonialer oder postkolonialer Roman?

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Roman mit seiner Schilderung des Verfalls eines Kolonialbeamten den Verfall des Kolonialsystems vorwegnimmt. Bei der Lektüre des Romans stellt sich unweigerlich die Frage, ob *De stille kracht* ein kolonialer oder ein postkolonialer Roman ist. Aus diesem Grund werden zunächst Kolonialismus und Postkolonialismus kurz skizziert, bevor die Theorien der Hauptvertreter des Postkolonialismus zur Sprache kommen.

Kolonialismus

Intensivierung imperialer Macht

In ihrer Übersicht *Colonial & Postcolonial Literature* (2005) definiert Elleke Boehmer den Kolonialismus als Intensivierung der imperialen Macht, die ihren Ausdruck in der Plünderung der Bodenschätze und der meist gewaltsamen Beherrschung der Bevölkerung des besetzten Landes findet (Boehmer 2005: 2). In der niederländischen Geschichte hieß das System der Unterdrückung, das in dieser Form bis 1870 existierte, „cultuurstelsel" (Kultursystem). Damit wurden die Steuer- und Arbeitsabgaben der javanischen Bevölkerung an die niederländische Kolonialregierung geregelt, die zur vollkommenen Verelendung der Bevölkerung

führten. Doch die Kolonisatoren glaubten sich der indigenen Bevölkerung nicht allein soziopolitisch, sondern vor allem kulturell überlegen. Antonio Gramsci prägte für diese Haltung den Begriff der „Kulturhegemonie". Diese basiert auf einer essentialistischen, das heißt, einseitigen, simplifizierenden Sichtweise, bei der aufgrund von Rasse, Geschlecht, Klasse, Kaste etc. eine wertende Kategorisierung der kolonisierten Völker als „minderwertig" durchgeführt wird. Die Trennung der Gesellschaft in Kolonisatoren und Kolonisierte, in Unterdrücker und Unterdrückte ist dafür verantwortlich, dass der Westen die Welt sieht:

Kultur-hegemonie

> „[...] in terms of binary oppositions that establish a relation of dominance. A simple distinction between centre / margin; colonizer / colonized; metropolis / empore; civilized / primitive represents very efficiently the violent hierarchy on which imperialism is based and which it actively perpetuates" (Ashcroft et al. 2009: 19).

Gegensatzpaare vgl. Kapitel 12, 1 u. 5

Der Kolonialismus als Realausführung des ideologischen Systems des Imperialismus repräsentiert somit ein unverrückbares System von Gegensätzlichkeiten, nach denen die westliche Hemisphäre die Welt als Ganzes gliedert:

Kolonisierte	vs.	Kolonisatoren / Europäer
Irrational		Rational
Barbarisch / sinnlich / faul		Zivilisation / Kontrolle der Sexualität, Ethik und Arbeit
Statisch		Dynamisch, fortschrittlich / Entwicklung
Weiblich		Männlich

(de Toro 2002: 22)

Die koloniale Literatur spiegelt dieses Welt- und Wertesystem wider. Es ist in Couperus' Roman deutlich wiederzuerkennen. D'haen definiert ganz klassisch die Kolonialliteratur als Literatur, die verfasst wurde von „Autoren des kolonialen Mutterlandes, in der Sprache des Mutterlandes. Sie betrachtet die Kolonie mit europäischem Blick: vom kolonialen Machtzentrum auf die kolonisierte Peripherie" (D'haen 2002: 12). In den Niederlanden allerdings gilt heute alle Literatur, die im weitesten Sinne mit den früheren Kolonien zu tun hat, als Kolonialliteratur, also auch zeitgenössische Werke und Autoren von den Antillen oder aus Surinam. Diese großzügige Definition bedeutet, dass der Begriff der

Kolonial-literatur

kolonialen Literatur auf Werke angewendet werden kann, die zeitlich nach der Auflösung des Kolonialismus verfasst wurden und deren Autoren oder Inhalte als transnational komplex charakterisiert werden können.

Postkolonialismus

Für die Anfänge des postkolonialen Denkens ist Frantz Fanon (1925-1961) zu nennen, ein Psychiater aus Martinique, dessen *Peau noire, masques blancs* (1952 dt. *Schwarze Haut, weiße Masken,* 1980) und *Les Damnés de la Terre* (1961, dt. *Die Verdammten dieser Erde*, 1969) den späteren Theoretikern zur Inspiration diente. Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak und Homi K. Bhabha bilden jedoch die „holy trinity“ des Postkolonialismus.

Der Palästinenser Edward Said wurde 1935 in Jerusalem geboren und unterrichtete als Professor für Englische und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Columbia University, in Harvard, und in Yale. In seinem Hauptwerk *Orientalism. Western Concepts of the Orient* (1978; [Orientalismus, 1981]) stellt er die Behauptung auf, dass unsere landläufige Vorstellung vom „Orient“ der Phantasie der westlichen Kultur entspringt. Zurückgreifend auf Michel Foucaults Diskursanalyse, kritisiert er den eurozentrischen Blick auf die Kulturen des Nahen Ostens und Indiens und weist nach, dass die Darstellungen des Orients Resultate eines Gedankenkonstrukts sind. Es dient einerseits dazu, die eigene Identität zu definieren und zu festigen, andererseits verfolgt es den Zweck, das „andere Land“ für die eigenen Macht- und Ausbeutungsbestrebungen (ver-)fügbar zu machen. Ohne diese Prämisse sei, so Said, nicht zu verstehen, „durch welche enorme systematische Disziplin die europäische Kultur fähig war, den Orient politisch, soziologisch, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich und imaginativ während der Zeit nach der Aufklärung zu leiten – und selbst zu produzieren“ (Said 1981: 10).

Orientalismus

Diskurs vgl. Kapitel 5

Said entlarvt das intellektuelle Verhalten der Kolonialmächte als kontrafaktisch, das heißt, als der Wahrheit nicht entsprechend. Dabei ist unklar, wie der Orientalismus sich zum Imperialismus genau verhält: Ergab sich der Imperialismus aus der im Voraus existierenden Idee des Orients, oder waren die Imperialisten so perfide, die Kulturtheorie „Orientalismus“ im Nachhinein zu entwickeln, um ihr inhumanes Handeln zu legitimieren? Gleichgül-

tig, wie man diese Frage beantwortet, die negativen Auswirkungen der imperialen Gewalt machen deutlich, dass in einer postkolonialen Welt ein anderes, ein autonomes Denken gefordert ist, das nicht im Dienst von wissenschaftlichen, ökonomischen, religiösen etc. Interessen steht. Autonomes Denken bedeutet auch, sich vom eingefahrenen Gedankenschema des dichotomischen Denkens zu lösen, das die europäische intellektuelle Landschaft bisher prägte und das den Imperialismus und den Kolonialismus hervorbrachte. Ändert man dieses Denken, dann, so lässt sich aus dieser Forderung schließen, werden sich auch die ungerechten Verhältnisse in der realen Welt verändern, und zwar zum Besseren. Doch ist dieser Vorgang leichter beschrieben als in die Tat umgesetzt, denn wie soll es einem Europäer je möglich sein, die binäre Logik der europäischen Denkpraxis, den Grundpfeiler der westlichen Kultur, aufzugeben? Wie soll er in anderen Kategorien denken können als in den Schwarz-Weiß-Schemata, mit denen er erzogen wurde und in denen er zu denken von klein auf gelernt hat? Dieser Konflikt tritt im Übergang von der Moderne zur Postmoderne hervor. Hier konkurrieren zwei Denksysteme, zum einen das der im 18. Jahrhundert einsetzenden und bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts währenden Moderne und zum anderen das dieser Zeit stets heftig diskutierte System der Postmoderne. De Toro hat die Unterschiede in einem Schaubild dargestellt:

autonomes Denken

Moderne vs. Postmoderne

Moderne	vs.	Postmoderne
		Verrat an der Moderne
Aufklärung / idealistisch		Enttäuschung
Systemhaftigkeit		Systemlosigkeit
		Fragmentarisch
		Willkürlich
Zukunftsorientiert		Ende des Denkens
		Ende des Wissens
		Ende der Wissenschaft
		Ende der Geschichte
Reinheit der Systeme		Hybridität der Systeme
Einheitlichkeit		Ungeordnete Vielfalt/
		Vielfalt und Widerspruch
Transparenz / Strukturiertheit		Komplexität / Mehrdeutigkeit
Moralisch / ethisch		Ende der Moral

(nach de Toro 2002: 18; der Übersichtlichkeit halber wurden einige Elemente von den Verfassern ausgelassen)

Binarität vs. Pluralismus

Die Moderne denkt einheitlich, systematisch, in binären Oppositionen, während die Postmoderne diese im Pluralismus zu überwinden versucht. Couperus macht von der oppositionellen Logik der Moderne Gebrauch, wenn er der europäischen die tropische Welt gegenüberstellt. Vor allem die Personenkonstellationen basieren auf dem System der binären Oppositionen, doch auch die Motivik des Autors ist davon geprägt: So ist dem Tag die Nacht entgegengesetzt, wobei der Tag die europäische Kultur, das Sichtbare und das Rationale repräsentiert, die Nacht dagegen die Welt der Einheimischen, das Geheimnisvolle und Mysteriöse. Addy, beispielsweise, wird als „Sohn dieser Nacht“ (Couperus 1993a: 89) bezeichnet. Eva Eldersmas Bild von den Tropen ist tradiert, naiv und unrealistisch. Es stimmt mit der Wirklichkeit nicht überein. Für die „junge, sehr gebildete Frau mit ihren Illusionen aus Tausendundeiner Nacht“ unterschied sich das „kolonialistische“ Niederländisch-Indien nicht „von dem wahrhaft Poetischen, echt Indischen, rein Östlichen, unverfälscht Javanischen“ (Couperus 1993a: 45f.). Jeder Europäer will zuerst das Land „nach seiner aus Büchern gewonnenen Vorstellung sehen“ (Couperus 1993a: 46). Diese „Vorstellung“ des Erzählers ist gleichzusetzen mit dem erfundenen Orient Saids. Wenn das Land das Versprechen dieser Vorstellung nicht einhält, erscheint es lächerlich, und nur die Verständigen vergessen nicht, „daß das Land selbst, das ursprünglich schöne Land, nicht schuld war an jener Lächerlichkeit“ (Couperus 1993a: 46). Auf diese Weise fordert der Autor indirekt, dass der Leser sich von einem unreflektiert übernommenen Bild des Orients zu verabschieden hat. Mit dieser Forderung allerdings bewegt sich Couperus im Bereich der postkolonialen Theorien. Wird dadurch *De stille kracht* zu einem postkolonialen Roman?

Definition postkolonialer Literatur

Die Definition der postkolonialen Literatur ist nicht einfach. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin unternehmen nach einem ersten problematischen Versuch, die postkoloniale Literatur zu definieren (*The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, 1989), 1995 einen zweiten Versuch. In *The Post-Colonial Studies Reader* umschreiben sie den Begriff „postcolonial“ als Terminus „to designate the totality of practices, in all their rich diversity, which characterise the societies of the post-colonial world from the moment of colonisation to the present day“ (Ashcroft et al. 1989: xv). Damit heben sie die chronologische Trennlinie zwischen kolonialer und postkolo-

nialer Literatur auf – sie liegt bei der Unabhängigkeitserklärung der Kolonien. Ashcroft, Griffiths und Tiffin entscheiden, dass das chronologische Implikat in Zukunft durch den Terminus „post-kolonial", mit Bindestrich, abgedeckt werden soll. Für sie besitzt dieser die Funktion „designating a more specific, and 'historically' located set of cultural strategies" (Ashcroft et al. 1989: xv). Sie trennen den Begriff des Postkolonialismus somit in einen Epochenbegriff und einen Strukturbegriff, einmal mit und einmal ohne Bindestrich geschrieben. Der Begriff „postkolonial" ohne Bindestrich besitzt die Aufgabe: „designating a set of discursive practices, akin to postmodern" (Ashcroft et al. 1989: xv). Die postkoloniale Literatur kann als postmoderne Literatur bezeichnet werden, wodurch sich die Möglichkeit zur philosophischen Annäherungen in Form des Poststrukturalismus oder der Diskursanalyse ergibt. Dabei geht es in erster Linie um das Aufbrechen von manifesten Denkstrukturen. Dieser Meinung schließt sich auch Boehmer an, sie sieht die Aufgabe der „postcolonial writers [...] to undercut thematically and formally the discourses which supported colonization – the myths of power, the race classifications, the imagery of subordination" (Boehmer 2005: 3). Als Gegenentwurf zum prävalenten und imperialen okzidentalen Denkkonzept will die post(-)koloniale Literatur einen interpretativen Raum schaffen „in which ambivalence, hybridity and complexity continually disrupts the certainties of imperial logic" (Ashcroft et al. 2009: 19f.). Die Begriffe „diversity", „ambivalence", „complexity" und „hybridity" formen neue Denkkonzepte, wobei der letzte, von Homi K. Bhabha in die Diskussion eingeführte Begriff eine große Rolle spielt.

Epochen- und Strukturbegriff

Homi K. Bhabha wurde 1949 in Mumbai geboren und lehrt an der Harvard University. Er konzentriert sich in *The Location of Culture* (1994) auf das „Andere". Seine Begrifflichkeiten des „unhomely", des „inbetween" und der „mimicry" sind Variationen auf seine vom Gedankengebäude Michael Bachtins abgeleitete Grundthese der Hybridität, die davon ausgeht, dass das „Eigene" und das „Fremde" nie losgelöst von einander betrachtet werden können, sondern sich stets gegenseitig bedingen. Es ist eine Abhängigkeit, die das eine jedoch nicht durch das andere definiert, sondern etwas Neues schafft. Während sowohl die kolonialistische als auch die postkolonialistische Literaturtheorie auf der Analyse der essentialistischen Positionen von Kolonisierten

Hybridität

und Kolonisierenden beruhen, wendet sich der Begriff der Hybridität dem Zwischenraum („the third space“) zu. Die Dichotomien des okzidentalen Denkens lösen sich in einer neuen Art des Denkens auf. Dieses ist frei flottierend, fragmentarisch, nomadisch und rhizomatisch. Es entsprang der philosophischen Richtung des Dekonstruktivismus. Autoritäre und legitimistische Diskurs- und Wahrheitssysteme werden zur Diskussion gestellt und als imperialistisch verurteilt. Das führt zunächst dazu, dass man sich dem Anderen, den Rändern, der Peripherie, den Subalternen zuwendet, aber auch dazu, dass diese ihre Stimmen erheben können, wenn auch – und das ist die Krux der ganzen Bewegung – gezwungenermaßen mit den Mitteln der okzidentalen Welt, da sie sonst von dieser nicht wahrgenommen werden.

Dekonstruktivismus vgl. Kapitel 12

Das hybride Denkkonzept findet sich in Couperus' Roman deutlich ausgeprägt. Die Figuren des Romans können in drei Gruppen eingeteilt werden: Die erste Gruppe bilden die Europäer, hauptsächlich Niederländer, die zweite Gruppe besteht aus der einheimischen Bevölkerung, und die dritte Gruppe setzt sich aus „hybriden“ Personen zusammen, die durch das von Couperus geschilderte und auch mehrfach genannte „Kreolische“ gekennzeichnet sind. Van Oudijck und Eva Eldersma repräsentieren das rein Europäische. Der Rationalist van Oudijck ist ein Vertreter des humanistischen Imperialismus, mit Hilfe dessen er weniger im puren ökonomischen Interesse der Kolonialmacht handelt als mit dem Ziel, den Javanern Zivilisation und Wohlstand zu bringen. Van Oudijck verlangt es nicht zurück nach den Niederlanden, dennoch hasst er alles, „was Halbblut war“ (Couperus 1993a: 99). Dabei sind seine eigenen Kinder als solche zu bezeichnen. Trotzdem wird er sich am Ende des Romans, wenn Zweifel und Schwäche ihn zugrunde gerichtet haben und er seinen Posten und seine Familie verloren hat, ins Inland zurückziehen und ein anderes Leben führen: Ein „indisches Durcheinander“, wie er es früher verabscheut hat.

Figurengruppen

humanistischer Imperialismus

Eva Eldersma setzt dem Mysterium der Tropen all ihre Bemühungen entgegen, eine künstlerisch aktive, europäische Enklave aufzubauen, organisiert Theateraufführungen, Wagnerkonzerte und hält strikt an europäischen Kleidervorschriften fest. Sie sieht ein, dass der Charakter der Einheimischen „uns so fernsteht, sich so sehr von uns unterscheidet...“ (Couperus 1993a: 63). Nicht länger wertend führt ihr Zweifel an der Überlegenheit

der europäischen Kultur zu Zweifeln am Leben überhaupt: Sie verfällt in ein „Umherirren in Illusion [...] ohne etwas zu wissen" (Couperus 1993a: 75), das „Leben ist ein Roman, der sich ständig wiederholt..." (Couperus 1993a: 75). Je stärker ihre inneren Zweifel werden, desto mehr werden ihre europäischen Besitztümer von der Feuchtigkeit, dem Schimmel und dem Rost zerfressen. Sie selbst verfällt der Melancholie, dem „spleen", verliert ihre Energie und ihren Lebensmut.

Einheimische

Die Gruppe der Einheimischen wird durch die Regentenfamilie repräsentiert. Ein Gegenspieler von van Oudijck ist der Regent Soenario. Van Oudijck fühlt sich von dem jungen Regenten provoziert, glaubt, dieser sehe auf ihn herab, wie ein Prinz auf den Bürger. Während der niederländische Resident ein gutes, fast verwandtschaftliches Verhältnis zu dem alten Regenten hatte, dem „Mitregierende[n] seines Bezirks" (Couperus 1993a: 37), ist ihm der junge Regent fast widerwärtig. Dieser besitzt „ein uneigentliches Wesen", ist „kein Beamter, kein Regent", sondern „nur ein fanatischer Javaner, der sich in Geheimnisse hüllte" (Couperus 1993a: 37), er hält ihn „ für unpraktisch, für einen degenerierten Javaner, einen verdrehten javanischen Gommeux!" (Couperus 1993a: 37). Obwohl im alten Feudalsystem der einheimische Adel das Volk ausbeutet und sich seine Prunk- und Repräsentationssucht durch unbezahlte Arbeit und materielle Leistungen finanzieren lässt, werden die Fürsten vom Volk angebetet. Das Verhalten der jungen Generation von Regenten zeigt, dass nicht nur das Kolonialsystem der niederländischen Kolonisatoren zusammenbricht, sondern auch das Feudalsystem der Einheimischen der Dekadenz verfallen ist.

Hybridfiguren

Die dritte Gruppe bilden eine Mischung aus beiden: die Hybridfiguren. Auch diese Gruppe lässt sich wieder unterteilen, und zwar in „Mischrassige" wie Addy und Doddy und in die, die rein europäischer Herkunft sind, aber in den Kolonien aufgewachsen sind wie Léonie und van Helderen. Van Oudijcks Tochter Doddy und Addy sind die zwei wichtigsten Hybridfiguren. Doddy benutzt eine Mischsprache aus den javanischen Sprachen und dem Niederländischen. Auch ihr Äußeres ist eine Mischung aus beiden Ländern ihrer Herkunft: Sie ging „mit dem schleppenden Schritt einer hüftenwiegenden Kreolin" (Couperus 1993a: 33). Addy ist auf eine andere Weise „hybrid", er ist nicht nur eine Mischung zwischen Europäern, das heißt französischen Adligen,

und einem indigenen Prinzengeschlecht, sondern entstammt einer „halb indoschen und halb solonesischen" Familie (Couperus 1993a: 77). Die de Luces besitzen eine Zuckerfabrik und sind sehr den javanischen Traditionen verpflichtet. Sie sind außerdem gastfreundlich und herzlich, bei ihnen herrscht „eine große Einfachheit der Seele" (Couperus 1993a: 79). Addy wird wie seine Familie positiv beschrieben, er besitzt zwar nicht die geringste Spur von Geist oder Intellekt, die den Europäern zugeschrieben wird, sondern besteht aus reiner Sinnlichkeit, ist ein Verführer, ein „versengender junger Gott, ein gedankenloser Gott" (Couperus 1993a: 83). Bei ihm ist es, als hätten in ihm die „beiden einander so fremden Rassenelemente sich zum erstenmal harmonisch verbunden, als hätten sie sich zum erstenmal vollkommen erkannt und miteinander vermählt" (Couperus 1993a: 82). Eine „reinrassige" Hybridfigur dagegen ist van Helderen, ein in Niederländisch-Indien geborener Europäer, ein „Njò" (Couperus 1993a: 63), dieser „Kreole [...] war anscheinend voll und ganz Europäer" (Couperus 1993a: 58) – seine Mutter war Französin – doch er „hatte eine seltsame Vornehmheit und einen angeborenen Stil, als wäre er nicht das Kind europäischer Eltern [...], als wäre er ein Fremdling aus einem unbekannten Land, von einer Nationalität, an die man sich nicht sogleich erinnern konnte..." (Couperus 1993a: 58). Eva Eldersma verliebt sich auf Grund seines Exotismus in ihn, während umgekehrt van Helderen Eva exotisch und dadurch erotisch findet. Er sieht die Tropen realistisch, hält den Kolonialismus – anders als van Oudijck – für eine Ausbeutung der Bevölkerung aus bloßer Profitgier und prophezeit, dass die unterdrückte Bevölkerung sich eines Tages erheben wird. Auch glaubt er, dass die niederländische Kolonialmacht von Seiten der Amerikaner oder Japaner bedroht sei (Couperus 1993a: 74), was sich historisch tatsächlich bewahrheitete. Sein weibliches Pendant ist Léonie. Sie „war eine große Frau, weiß, blond, über dreißig, mit jener trägen Würde der in Indien geborenen Frauen, der Töchter rein europäischer Eltern" (Couperus 1993a: 19). Sie ist von einer außergewöhnlichen Schönheit und weiß alle für sich einzunehmen, lebt in einer Phantasiewelt voll „parfümierter Traumbilder" (Couperus 1993a: 23) und repräsentiert etwas, was sonst der Welt der Kolonisierten zugeschrieben wird: Erotik und Sexualität. Ihr Begehren macht keinen Unterschied, sie will die „unterschiedliche Männlichkeit" ihrer Liebhaber spü-

Exotismus und Erotik

ren, die des „leicht indosch gewordenen, blonden und hellhäutigen Holländers“ Theo, und die „des wild-tierhaften Addy“ (Couperus 1993a: 86). Dieser hatte nicht den „Charme kleiner Cherubim“, sondern „die starke Ausstrahlung von Tigeranmut“ (Couperus 1993a: 87). Leonie will „den Weißen und den Braunen, beide“ (Couperus 1993a: 94). Aufgrund dieser, einer Europäerin sich nicht ziemenden Eigenschaften, wird sie im Roman beschrieben als geprägt von „einer stillen, korrekten Perversität, physisch wie moralisch“ (Couperus 1993a: 28). Diese moralische Uneindeutigkeit erregte den Missmut von Couperus' Zeitgenossen, denn sie sind, wie alle Europäer, das Denken in Eindeutigkeiten gewöhnt. Dieses Denken ist jedoch obsolet geworden und Couperus zeigt, dass den Hybridfiguren die Zukunft gehört. Die Europäer im Roman kehren entweder nach Europa zurück, oder geben unter dem Druck des Fremden ihr Europäersein allmählich auf, wodurch sie, wie van Oudijck, im Grunde bei lebendigem Leib bereits tot sind.

moralische Uneindeutigkeit

Hybride Verhältnisse schafft Couperus auch außerhalb der Personenkonstellation, und zwar dann, wenn er Eigenschaften, die in der binären Ordnung der einen Kultur zugeschrieben werden, bewusst auf die andere transponiert. So ist die indigene Kultur keineswegs so zurückgeblieben, wie der sich überlegen wähnende Europäer annimmt. Couperus erklärt, wie schwierig die javanische Sprache für den Europäer ist, denn es handelt sich dabei um eine „zierliche, aber schwierige und [...] nuancenreiche Sprache, an die sich ein Holländer einem Javaner von Rang gegenüber kaum heranwagte“ (Couperus 1993a: 93). Umgekehrt deutet er durch das Motiv der Séance an, dass die Europäer ebenfalls einen Hang zum Mystischen besitzen. Couperus entzieht sich eindeutiger Zuordnungen.

Couperus entgeht durch die von ihm ausführlich dargestellte Hybridität erfolgreich dem bereits im 18. Jahrhundert gängigen Fallstrick, durch die Kritik an den europäischen Traditionen die Kultur der Anderen zu idealisieren und zu romantisieren. Das Bild des „edlen Wilden“ passt nicht mehr ins 20. Jahrhundert, und doch war man im Zuge postkolonialer Umorientierung nicht weit davon entfernt.

Idealisierung des Anderen

Gayatri Chakravorty Spivak wurde 1942 in Kolkata geboren und ist heute Professorin für Literaturwissenschaft und Direktorin des Center for Comparative Literature and Society an der Columbia University, New York. Spivak, bekannt durch *In Other*

Worlds. Essays in Cultural politics (1987) und dem Essay „Can the Subaltern Speak“ (1988) geht vom Dekonstruktivismus Derridas aus, dessen Werk sie auch übersetzte. Die Frage, ob der Subalterne eine Stimme habe, mag zwar den Emanzipationsbestrebungen der sogenannten Peripherie entstammen, kann aber nicht verhehlen, dem Wortlaut wie der Denkstruktur nach, die Widerspiegelung der obsoleten, okzidentalen, binären Logik zu sein.

Subalternität und Peripherie

Von der Gedankenwelt der einheimischen Bevölkerung gibt auch Couperus nur wenig preis. Die Eingangsszene des Romans zeigt van Oudijck, wie er unter Begleitung seines einheimischen Hauptaufsehers nächtens am Meer entlanggeht. In dieser Szene werden ausnahmsweise die Gedanken des Javaners mitgeteilt. Er wundert sich über das Verhalten des Residenten: „So seltsam, die Holländer ... Was er jetzt denken mag ... Warum tut er das ... Gerade zu dieser Stunde, an dieser Stelle ... Die Meeresgeister gehen jetzt um ... [...]“ (Couperus 1993a: 11). Man kann einwenden, dass Couperus den „reinen“ Anderen, den Kolonisierten, keine eigene Stimme im Sinne Spivaks gibt. Doch sollen die „Subalternen“ bei ihm gar nicht sprechen, denn sie verfügen über eine vom Wort und der Vernunft unabhängige Macht, die sich als dem Logos, der Sprache der okzidentalen Kultur, überlegen erweist. Wie sehr die Sprache das Wesen des Abendlands ausmacht, zeigt das Motiv der Namensgebung, das fast in jedem Kolonialroman vorkommt, angefangen bei Defoes Freitag bis hier zu Couperus. Da jede Namensgebung gewissermaßen die Herrschaftsausübung über die Natur durch Adam wiederholt, ist sie ein zutiefst gewaltsamer und imperialistischer Akt. Eva Eldersma möchte die Tochter einer Hausangestellten bei sich aufnehmen. Beim Eintritt in die Familie gibt sie dem Mädchen einen neuen Namen. Der aus Unkenntnis der kolonisierten Kultur gewählte Name „Melati“ aber bedeutet großes Unglück, und die Familie des Mädchens zieht das Kind aus der privilegierten Lage zurück.

Motiv der Namensgebung

Couperus stellt das „Schweigen“ der Kolonisierten nicht als Nachteil dar, sondern schreibt die „Fehlleistung“ den Kolonisierenden zu. Die eigentliche Macht im Land wird die islamische Religion übernehmen. Es ist, als ob Couperus die Konflikte des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts voraussah: Die islamische Welt erhebt sich gegen die westliche. Auch hier prallen Identitäten aufeinander, die das jeweils „Andere“, das „Fremde“ als schlechter verurteilen. Couperus erklärt, wie von

aktuelle Konflikte

dieser Gegenüberstellung das Recht zur Bekämpfung abgeleitet wird:

„Die Mystik der sichtbaren Dinge auf dieser geheimnisvollen Insel, die Java ist ... Äußerlich die gefügige Kolonie mit der beherrschten Rasse, die dem rauen Kaufmann nicht gewachsen war, der, in der Glanzzeit seiner Republik, mit der jungen Kraft eines jugendlichen Volkes, gierig und gewinnsüchtig, offen und kühl, Fuß und Flagge auf die einstürzenden Kaiserreiche setzte, auf die Throne, die schwankten, als hätten vulkanische Beben den Boden erschüttert. Doch tief in seiner Seele ließ sich der Inselbewohner nie beherrschen, obwohl er sich mit einem vornehm-verächtlichen Lächeln fügte, sich geschmeidig seinem Schicksal beugte; tief in seiner Seele führte er, trotz einer im Staub kriechenden Ehrerbietung, in Freiheit ein eigenes mysteriöses Leben, verborgen vor dem Blick des Abendländers, wie sehr sich dieser auch bemühte, das Geheimnis zu ergründen – gleichsam mit einer Philosophie, deren Grundzug es war, lächelnd eine vornehme Ruhe zu bewahren, fügsam nachgebend, sich zum Schein höflich annähernd – doch tief in seinem Innern war er heilig überzeugt von seiner eigenen Ansicht, war er von jeglichem Denken der Herrscher, von der Kultur der Herrscher so weit entfernt, daß eine Verbrüderung von Meister und Diener niemals erfolgen wird, weil der Unterschied, der in Seele und Blut fortwuchert, unüberwindlich bleibt. Und der Abendländer, stolz auf seine Macht, auf seine Kraft, auf seine Kultur und Humanität, thront hoch oben, blind, egoistisch, selbstgefällig inmitten der komplizierten Räder seiner Autorität, die er mit der Sicherheit eines Uhrwerks ineinander greifen lässt, jede Umdrehung kontrollierend, bis dem Fremden, dem Außenstehenden diese Beherrschung der sichtbaren Dinge als ein Meisterwerk, eine Weltschöpfung erscheint: die Kolonisierung des dem Blute fremden, der Seele fremden Bodens.

Doch unter all diesem Gepränge verbirgt sich die stille Kraft und schlummert jetzt und will nicht kämpfen. Unter all dem Schein der sichtbaren Dinge droht das Wesen der stillen Mystik, wie ein in der Erde schwelendes Feuer, wie Haß und Mysterium im Herzen. Unter all dieser erhabenen Ruhe droht die Gefahr, grollt die Zukunft wie der unterirdische Donner in den Vulkanen, unhörbar für das menschliche Ohr. Und es scheint, als wisse der Beherrschte das, als lasse er der treibenden Kraft der Dinge ihren Lauf und warte nur auf den heiligen Augenblick, der kommen wird, wenn sich seine geheimnisvollen Berechnungen erfüllen. Er, nur er erkennt den Herrscher mit einem einzigen tiefgründigen Blick; nur er durchschaut die Illusion der Kultur und Humanität, und er weiß, daß es sie nicht gibt“ (Couperus 1993a: 113f.).

Durch die wertende Opposition von machtvollem Islam und schwacher europäischen Zivilisation perpetuiert Couperus die binäre Logik und erweist sich darin als Vertreter des kolonialist. Denkens und als Bewohner des Abendlandes. Das Orientalische charakterisiert er folgendermaßen: Es „schien sich das unaussprechliche Mysterium wie ein Schleier des Islam über der Stadt auszubreiten, als wäre es der Islam, der die fatale Melancholie der Lebensergebenheit an diesem schaudernden, lautlosen Abend noch finsterer machte...“ (Couperus 1993a: 41). Diese Gefahr der unbekannten Religion vermag van Oudijck in seiner „Herrscher- und Beherrschernatur“ allerhöchstens dann zu spüren, wenn er „ab und zu etwas über den Panislamismus in den Zeitungen las, dann vielleicht streifte ihn irgendwie diese schwarze Macht, öffnete das düstere Geheimnis sich kurz seinem tiefsten Gedanken“ (Couperus 1993a: 42). In der Darstellung des Islam in Couperus' Roman erkennt der heutige Leser die diabolisierende Darstellung des Islam in den westlichen Medien wieder. Couperus' Mystifizierung der Religion macht es zudem noch möglich, den Roman der Gattung des „Imperial Gothic“ zuzuschreiben. Als Merkmale dieses Genres gelten „eine Unterminierung westlicher Rationalität durch orientalisch konnotierte Kräfte des Okkulten und Übernatürlichen“ (Brantlinger 1988: 227-253). Das Andere, das Fremde wird dämonisiert, entrationalisiert und der Kultiviertheit, der Humanität und der Vernunftbetontheit der kolonisierenden Macht ungefügt entgegengesetzt. Diese Zuschreibung zum Imperial Gothic machte Couperus' Roman nur zum Kolonialroman. Er ist aber mehr, er ist ein (post-)kolonialer Roman.

Vertreter des kolonialist. Denkens

Imperial Gothic

De Toro erklärt in einem aufschlussreichen Artikel, dass der postkoloniale Diskurs Möglichkeiten „für Strategien des Aushandelns von Normen, Sichten, Wissen, Wertungen, Denken, Grenzen, von Zu- und Einordnungen“ besitzt. Der Postkolonialismus ist fähig, „das Verschüttete, das Unerwähnte, das Ausgelassene, das Verdeckte, die Mechanismen der Kolonisierung, die Macht, die von Sprache, Literatur, Kultur und Institutionen ausgeht, sichtbar zu machen“ (de Toro 2002: 22). In dieser Hinsicht ist *De stille kracht* dazu geeignet, mit den Theorien des Postkolonialismus interpretiert zu werden. Mit van Oudijck wird der Untergang des kolonialistischen Systems vorgezeichnet. Darin unterscheidet sich *De stille kracht* von Multatulis *Max Havelaar*, bei dem das Kolonialsystem nicht zur Diskussion steht. In Multa-

Verschüttetes sichtbar machen

tulis Augen ist dieses seinem Wesen nach humanistisch und soll die Segnungen der europäischen Zivilisation in fremde Länder tragen, er hält nur die Mittel zur Erreichung des Ziels für falsch. Er geht davon aus, dass die Europäer weiterhin in Niederländisch-Indien bleiben sollen, während sie für Couperus vollkommen fehl am Platze sind. Beide Autoren zeigen aber auch, dass die Einheimischen in Niederländisch-Indien nicht nur von den Kolonialherrn, sondern auch von der eigenen Adelsschicht ausgebeutet und unterdrückt werden. Im Gegensatz zu Multatuli, bei dem die Kolonialmacht dem Volk in diesem Kampf beisteht, akzeptiert die Bevölkerung bei Couperus die Unterdrückung durch ihre eigenen Leute kritiklos, die durch die Fremdherrschaft jedoch nicht.

Der Postkolonialismus beschäftigt sich nicht nur mit den soziohistorischen Aspekten des Kolonialismus und der Zeit nach dessen Abschaffung, sondern letztlich auch mit der philosophischen Frage, wie wir in einer neugeordneten weltpolitischen Lage leben wollen und können: Angesichts der zunehmenden Globalisierung eine wichtige Frage. Doch welche Antwort kann die Literatur geben? Welche Antworten gibt Couperus' Roman darauf? Der Leser kann wählen: Entweder er hält konservativ an den scheinbar unerschütterlichen, durch den Essentialismus diktierten Verhältnissen fest, was bedeutet, dass er der Deutung zustimmt, die Europäer gehören nach Europa und den Einheimischen steht ihr eigenes Land allein zu. Er kann sich aber auch von den Denkgewohnheiten des schwarz-weiß-malenden Essentialismus befreien, das Hybride bejahen und akzeptieren, und zwar in Form jener Hybridität, die im Sinne von Bhabha nicht als bloße Mischung von Einzelelementen zu verstehen ist. Diese Art des Multikulturalismus erweist sich in der zusammengewürfelten Gesellschaft von Labuwangi und selbst innerhalb der Familie von van Oudijck als nicht existenzfähig: Die Familie fällt auseinander. Die Lösung liegt in einem „third space", einem fiktiven und virtuellen Raum, in einer Utopie, die in die Zeit nach dem Ende des Romans fällt. Diese Zeit wird bevölkert sein von der Familie de Luce und den Kindern, die einst aus der Ehe der „Mischlinge" Doddy und Addy hervorgehen werden. Der Roman kann somit auf zwei Arten gelesen werden, als soziohistorische Schilderung der Zustände eines Landes während des (und durch die Projektion auch nach dem) Kolonialismus und zum anderen philosophisch als eine Ansammlung von geistigen Impulsen. Man könnte, wä-

Multikulturalismus

third space

re die Zuschreibung für Couperus nicht verfrüht, fast von einer Illustration der postmodernen Denkart sprechen.

Orientalismus und Humanismus

Edward Said skizziert die Aufgabe der Literaturwissenschaft in den Zeiten des Postkolonialismus dadurch, dass er das Anliegen des humanistisch eingestellten Intellektuellen während der Globalisierung in der Überwindung des Kolonialismus und Orientalismus als versteinerte Denkstrukturen sieht. Er habe sein einflussreiches Buch *Orientalismus* aus einem überzeugten Humanismus geschrieben, denn

> „der Humanismus [beruht] auf dem Empfinden einer Gemeinsamkeit mit anderen Denkern, anderen Gesellschaften und anderen Epochen, ein isolierter Humanist ist deshalb ein Widerspruch in sich. Alles in unserer Welt ist miteinander verbunden, und nichts, was geschieht, ist völlig isoliert und von fremden Faktoren unbeeinflusst. Auch über Unrecht und Leiden müssen wir also in weiten historischen, kulturellen und sozioökonomischen Zusammenhängen reden. Unsere Aufgabe als Intellektuelle ist es, den Horizont der Diskussion zu erweitern“ (Said 2003).

Die Philologie, so beendet er sein Loblied auf die Literaturwissenschaft, sei „die grundlegendste und kreativste aller interpretativen Disziplinen“ (Said 2003). Sie öffnet den Weg zu Neuem, Unbekannten, wodurch sie zur Wissensbereicherung ebenso beiträgt wie zur Toleranz: „Der Literaturwissenschaftler schafft also bewusst in seinem Kopf Platz für das fremde ‚Andere‘. Und dieses kreative Platzschaffen für Werke, die ihm andernfalls fremd und entlegen blieben, ist die wichtigste Dimension literaturkritischen Arbeitens“ (Said 2003).

Literatur

Ashcroft, Bill et al. *The Empire Writes back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London / New York: Routledge, 1989.

— *Post-Colonial Studies. The Key Concepts. Second Edition*. London / New York: Routledge, 2009.

Bastet, Frédéric. *Louis Couperus. Een biografie*. 3. Aufl. Amsterdam: Querido, 1989.

Beekman, E.M. „Louis Couperus (1863-1923): de magie van het onuitsprekelijke“. *Paradijzen van weleer. Koloniale literatuur uit Nederlands-Indië 1600-1950.* Übers. Maarten van der Marel und René Wezel. Amsterdam: Prometheus, 1998, 261-299. [*Troubled pleasures: Dutch colonial literature from the East Indies 1600-1950.* 1996].

Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur.* Übers. M. Schiffmann und J. Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000 [*The location of culture,* 1994].

Boehmer, Elleke. *Colonial & Postcolonial Literature.* Oxford / New York: Oxford University Press, 2005.

Brantlinger, Patrick. „Imperial Gothic. Atavism and the Occult in the British Adventure Novel“. Patrick Brantlinger, *Rule of Darkness. British literature and imperialism, 1830-1914.* Ithaka: Cornell University Press, 1988, 227-253.

Castro Varela, Maria Do Mar, et al. *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung.* Bielefeld: transcript, 2005.

Couperus, Louis. *Stille Kraft.* Roman. Übers. Gräfin Wengstein. Dresden: Heinrich Minden, 1902.

— „Terug in München“. Louis Couperus, *Van en over alles en iedereen.* Amsterdam / Antwerpen (= Volledige Werken Louis Couperus, 35): L.J. Veen, 1990. 443-448.

— *Die stille Kraft.* Übers. Christel Captijn Müller und Heinz Schneeweiß. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1993a.

— „Kleine romans“. Louis Couperus, *De zwaluwen neêr gestreken…* Amsterdam / Antwerpen (= Volledige Werken Louis Couperus, 31): L.J.Veen, 1993b. 7-22.

— „Querido’s ‘Koningen’. Het Eerste Boek van De Oude Waereld“. Louis Couperus, *Ongebundeld werk.* Amsterdam / Antwerpen (= Volledige Werken Louis Couperus, 49): L.J. Veen, 1996a. 389-400.

— „Intieme impressies“. Louis Couperus, *Ongebundeld werk.* Amsterdam / Antwerpen (= Volledige Werken Louis Couperus, 49): L.J. Veen, 1996b. 572-649.

Deyssel, Lodewijk van. „G. van Hulzen en Louis Couperus“. Lodewijk van Deyssel, *Verzamelde opstellen.* Zevende bundel. Amsterdam: Scheltema en Holkema’s boekhandel, 1904. 1-10.

D’haen, Theo. „Inleiding“. Hg. Theo D’haen. *Europa buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen.* Deel I. Amsterdam: Bert Bakker, 2002. 7-29.

Grave, Jaap. *Übersetzen ist Liebeswerk, Vermittler niederländischer Literatur in Deutschland 1890-1914.* Übers. Ira Wilhelm. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2003.

Kloos, Willem. „Literaire kroniek“. *De Nieuwe Gids,* 2, (1887): 134-137.

Lapidoth, Frits [F.L.], „Van de redactie: Couperus' Stille kracht.“ *Elsevier's geïllustreerd maandschrift*, 10 (1900): 569-571.

Nouhuys, W.G. van. *Uren met schrijvers. Studiën en critieken.* Amsterdam: Holkema, 1902. 59-67.

Oude, J. van den. „[Onze leestafel] De Stille Kracht. Door Louis Couperus.“ Rez. von *Stille kracht* von Louis Couperus. *Het nieuws van den dag: Kleine courant* 10 december 1900.

Oversteegen, J.J. „Driekwart raak en helemaal mis. Twee boeken over Couperus“. *Merlyn*, 1 (1962-1963): 60-76.

Pattynama, Pamela. „Secrets and Danger: Interracial Sexuality in Louis Couperus' ‚The Hidden Force‘ and Dutch Colonial Culture around 1900“. Hg. Julia Ann Clancy-Smith. *Domesticating the Empire: Race, Gender and Family Life in French and Dutch Colonialism.* Charlottesville / London: University Press of Virginia, 1998. 84-107.

Raché, Paul. „Louis Couperus“. *Aus fremden Zungen*, 11 (1901): 477-479.

Robbers, Herman. [H.R.], „Boekbespreking“. Rez. von *Stille kracht* von Louis Couperus. *Elsevier's geïllustreerd maandschrift*, 19 (1909): 136-141.

Said, Edward W. *Orientalismus.* Übers. Liliane Weissberg. Frankfurt am Main / Berlin/Wien: Ullstein, 1981. [Orientalism, 1978].

— *Culture and Imperialism.* New York: Alfred A. Knopf, 1993.

— „Über Orientalismus. Kultur der Einfühlung.“ *monde-diplomatique.de.* 12. Sept. 2003, <http://www.monde-diplomatique.de/pm/2003/09/12/a0005.text.name,askgc4jFO.n,10>.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present.* Cambridge / London: Harvard University Press, 1999.

Toro, Alfonso de. „Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept“. Hgg. Christoph Hamann und Cornelia Sieber. *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur.* Hildesheim: Olms, 2002. 15-52.

Uffelen, Herbert Van. *Moderne niederländische Literatur im deutschen Sprachraum 1830-1990.* Niederlande Studien 6. Münster / Hamburg: Zentrum für Niederlande-Studien, 1993.

— *Bibliographie der modernen niederländischen Literatur in deutscher Übersetzung 1830-1990.* Münster / Hamburg: Zentrum für Niederlande-Studien, 1993 (= Niederlande-Studien, 7, Hg. Horst Lademacher und Loek Geeraedts).

— „Indische Literatuur van de twintigste eeuw“. Hg. Theo D'haen. *Europa buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen.* Deel I. Amsterdam: Bert Bakker, 2002. 133-159.

8 „Dass man aus dem Œeuvre eines Autors seine Bibliothek rekonstruieren könne“: Ferdinand Bordewijk, *Karakter* (1938)

Ralf GRÜTTEMEIER

Einleitung

Bis in die 70er Jahre hinein galt vielen Simon Vestdijk als der bedeutendste niederländische Autor – lange Jahre niederländischer Kandidat für den Literaturnobelpreis – und gleich danach F. Bordewijk (1884-1965). Ein Indiz für diese Wertschätzung ist, dass der Radiosender AVRO 1958 Simon Vestdijk als Gesprächspartner von Nol Gregoor für eine Reihe von längeren Radiointerviews auswählte – und als zweiten F. Bordewijk, mit dem Ende 1962 vier Interviews von jeweils 20 Minuten im Radio zu hören waren.

Bordewijk, der 1884 in Amsterdam geboren wurde, die meiste Zeit jedoch in Den Haag als Jurist (seit 1919 mit einer eigenen Kanzlei in Schiedam) wohnte und mit der Komponistin Johanna Bordewijk-Roepman verheiratet war, ist der Autor eines sehr umfangreichen Werks. Neben zwölf Romanen und 15 Bänden mit Erzählungen schrieb Bordewijk auch Lyrik (unter dem Pseudonym Ton Ven), Prosagedichte, Theaterstücke, Opern-Libretti und Literaturkritiken, letztere hauptsächlich für das *Utrechts Nieuwsblad* zwischen 1946 und 1955. Trotz dieses enormen Umfangs seines Werks, das zwischen 1982 und 1991 in einem 13-bändigen *Verzameld Werk* erschien, beruht das Bild Bordewijks in der Literaturgeschichte im Wesentlichen auf einem sehr kleinen Teil des von Bordewijk Geschriebenen: den drei kurzen Romanen *Blokken* (1931; dt. *Blöcke* 1991), *Knorrende beesten* (1933) und *Bint* (1934), die oft mit Modernismus, Avantgarde und / oder Neuer Sachlichkeit (Nieuwe Zakelijkheid) in Zusammenhang gebracht werden.

Beachtung für Romane

Bordewijks Durchbruch bei einem größeren Publikum war jedoch erst der Roman *Karakter*, den Bordewijk im Sommer 1937 innerhalb von acht Wochen geschrieben hatte, zum Teil auf der Grundlage einer bereits 1928 erschienen Novelle mit dem Titel „Dreverhaven en Katadreuffe“. Der Roman erschien im Septem-

ber 1938 und wurde noch im selben Jahre zweimal neu aufgelegt. Er ist mit über 40 Auflagen und mehreren Verfilmungen – worunter die mit einem Oscar gekrönte von Mike van Diem aus dem Jahr 1997 – neben *Bint* der am besten verkaufte Roman Bordewijks. Inzwischen wurde der Roman auch bereits zweimal ins Deutsche übersetzt: 1939 von Emil Charlet (Bremen: Schünemann) und 2004 von Marlene Müller-Haas unter dem Titel *Charakter: Roman von Sohn und Vater* (München: Beck).

Karakter ist die Geschichte des außerehelichen Kindes Jacob Katadreuffe. Er wird von seiner Mutter, Joba, aufgezogen, die sich weigert Jacobs Vater, den Gerichtsvollzieher Dreverhaven, zu heiraten. Nachdem er als kleiner Unternehmer Insolvenz anmelden musste, vollzieht sich eine Umkehr im Leben Jacob Katadreuffes: Sein Ziel, dem er alles unterordnet, wird sein beruflicher Aufstieg bis hin zum Rechtsanwalt. Der einzige Freund auf diesem Weg ist der Kommunist Jan Maan – auf eine mögliche Beziehung zur Kollegin Lorna te George geht Katadreuffe nicht ein. Bei seinem gesellschaftlichen Aufstieg scheint Katadreuffes Vater ihm immer wieder Knüppel zwischen die Beine zu werfen. Nachdem Katadreuffe sein Ziel erreicht hat, deutet der Vater in einem Gespräch jedoch an, dass er seinen Sohn auf seinem Lebensweg vielleicht nicht behindert, sondern gefördert haben könnte: Gerade die Hindernisse, die er seinem Sohn immer wieder in den Weg stellte, könnten geholfen haben, den Sohn zu außergewöhnlichen Leistungen zu zwingen.

literaturwissenschaftliche Lesarten

Die ersten umfangreicheren literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu Bordewijk erschienen bereits in den 50er Jahren, zunächst von einer eher psychologischen (mit „angst en tucht“ – Angst und Zucht – als zentralen Motiven) bzw. psychomachischen (sensu Michel Dupuis) Lesart aus. In den letzten Jahrzehnten erschienene Dissertationen legten demgegenüber den Schwerpunkt eher auf Poetologie (wie in der Dissertation von Hans Anten *Het bekoorlijk vernis van de rede*) bzw. auf die Verbindung Bordewijks mit dem Modernismus (wie in der Dissertation von Anneke van Luxemburg-Albers 2002). In der letztgenannten Arbeit findet sich auch ein Kapitel zur Intertextualität – dieser Forschungszweig war, was Bordewijk angeht, erstmals 1988 mit Bezug auf die engen Beziehungen zwischen *Bint* und Evelyn Waughs *Decline and Fall* (vgl. Zwart 1988: 34-40) sowie zwischen *Bint* und der *Göttlichen Komödie* (vgl. Grüttemeier 1989)

erprobt worden. Merkwürdigerweise richtet sich das intertextuelle Interesse der Forschung bislang jedoch hauptsächlich auf die drei kurzen Romane Bordewijks, aber kaum auf seine anderen Texte, wie zum Beispiel *Karakter*. Dass diese Verengung der Perspektive damit zusammen hängen könnte, dass der intertextuelle Ansatz für die anderen Texte Bordewijks weniger geeignet ist, ist denkbar, aber unwahrscheinlich – zumindest wenn man Bordewijk selbst Glauben schenken darf. Eine seiner Literaturkritiken des Jahres 1950, seine Besprechung von Hans Lodeizens Gedichtband *Het innerlijk behang* leitete Bordewijk nämlich mit folgender Bemerkung ein:

> „Einmal hat ein Rezensent eines meiner Werke geschrieben, dass man aus dem Œuvre eines Autors seine Bibliothek rekonstruieren könnte. Dies war in den ersten Kriegsjahren und den Namen des Literaturkritikers habe ich vergessen, aber an die originelle, intelligente und treffende Behauptung erinnere ich mich gut" (Bordewijk 1982-19991 XII, 463).

Modernismus

Bordewijk gibt damit eine bestimmte Auffassung von Literatur zu erkennen, die seine Affinität zum Modernismus und dessen Präferenz für das vielfältige Spiel mit anderen Texten zu unterstreichen scheint. T.S. Eliots *Waste Land*, James Joyce' *Ulysses* oder Thomas Manns *Der Tod in Venedig* und *Der Zauberberg* lassen sich hier als Musterbeispiele anführen. Bordewijk ist offensichtlich der Auffassung, dass jeder literarische Text seine Bedeutung mit Hilfe anderer, vorgängiger Text konstituiert, die der Autor gelesen hat oder die zumindest in seiner Bibliothek stehen. Darüber hinaus lässt sich aus der Tatsache, dass ein guter Leser diese Prätexte erkennen kann, ableiten, dass sie Bordewijk zufolge auf die eine oder andere Weise im Phänotext, also dem vorliegenden Roman, markiert sein müssen. Bordewijk nimmt damit einige grundlegende Gedanken literaturwissenschaftlicher Intertextualitätsansätze vorweg, so wie sie seit dem Ende der 60er Jahre in der Literaturwissenschaft Eingang gefunden haben. Es scheint somit lohnend, die poetologische Stellungnahme Bordewijks als Ausgangspunkt zu wählen und den Intertextualitätsansatz auf Bordewijks bekanntesten Roman *Karakter* anzuwenden. Im Folgenden soll anhand einiger exemplarischer Beispiele in *Karakter* untersucht werden, welche Ergebnisse sich mit dem Suchlicht „Intertextualität" erzielen lassen.

Intertextualität vgl. auch Kapitel 2, 3

Konzepte und Parameter von Intertextualität

Am Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen soll Intertextualität zunächst als Beziehung bestimmt werden, in der ein vorliegender literarischer Text (Phänotext) an Vorläufertexte (Prätexte) anknüpft. Die Geburtsstunde des Begriffs kann dabei recht präzise auf das Jahr 1967 datiert werden, in dem der Aufsatz „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman" der bulgarischen Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva in der französischen Zeitschrift *Critique* erschien – erstmals 1972 ins Deutsche übersetzt als „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman". Der entscheidende Satz in diesem Zusammenhang lautet: „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine doppelte lesen" (Kristeva 1972: 348). Entscheidend für die Stoßrichtung des Aufsatzes von Kristeva ist dabei das Wort „jeder": aus ihrer Sicht handelt es sich bei Intertextualität nicht um etwas, das Literatur oder Autoren als Verfahrensweise verwenden können oder nicht, sondern um das Fundament von Literatur überhaupt. Deswegen wird diese Auffassung oft auch als die „weite" Auffassung von Intertextualität bezeichnet. Mit dem Axiom, dass literarische Texte immer schon intertextuell sind, zielt ein solcher Ansatz letztlich auf eine einschneidende Reduktion der Relevanz des Autors für den Interpretationsprozess. Der Autor ist für Kristeva nichts weiter als „eine Verknüpfung (enchaînement) von Zentren", er ist „selbst nur ein Text, der sich aufs neue liest, indem er sich wieder schreibt" (Kristeva 1972: 369, 372). Somit gibt sich Kristevas Ansatz letztlich als poetologisch zu erkennen, als eine grundsätzliche Bestimmung von Art, Funktion und Eigenschaften von Literatur, oder, noch spezifischer als geprägt vom „Axiom der Poetik der Moderne und Postmoderne" (Pfister 1985: 24). Eine solche Auffassung von Intertextualität aber ist nur schwer in eine Anleitung zum methodischen Arbeiten an und mit Texten umzusetzen, auch wenn auf dieser Grundlage zweifelsohne kluge und anregende Analysen entstehen können, wie zum Beispiel Klaus Theweleits Arno Schmidt-Analyse *„you give me fever". Seelandschaft mit Pocahontas* aus dem Jahr 1999.

Phänotext und Prätext

weite Auffassung von Intertextualität

Intentionalität und Markierung

Versuche, „in denen der Begriff der Intertextualität auf bewusste, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten oder Textgruppen eingeengt wird" (Pfister/Broich 1985: 25), haben demgegenüber in stärkerem Maße den Anspruch, einen methodischen Leitfaden für die Analyse literarischer Texte zu bieten. Damit wird es möglich, Intertextualität von Nicht-Intertextualität zu unterscheiden. Auch die folgenden Überlegungen wollen Handreichungen bieten, anhand bestimmter Phänotexte die Spezifik von Intertextualität so genau wie möglich herauszuarbeiten. Zu diesem Zweck werden zunächst drei Parameter von Intertextualität unterschieden: Markierung, Zitat und Zitatbereich (vgl. Grüttemeier 2000: 136-141).

Zitat

Traditionell wird unter einem Zitat die unveränderte Wiederholung eines Elements eines Prätextes verstanden. Ein solcher Zitatbegriff liegt zum Beispiel den Konventionen für wissenschaftliches Arbeiten zugrunde und wird oft als wörtliches Zitat bezeichnet. In literarischen Texten ist eine solche unveränderte Übernahme aber wohl eher die Ausnahme als die Regel, weswegen Susanne Holthuis dafür plädiert, dass „für literarische Texte eher von einem Kontinuum mehr oder weniger exakt übernommener [...] Zitate ausgegangen werden" sollte (Holthuis 1993: 95). Demzufolge sollte das Zitat auf einer Skala verortet werden, die von der identischen Wiederholung über mehr oder weniger große Abweichungen bis hin zur Anspielung reicht, wobei die Grenze zwischen Zitat und Anspielung nicht scharf zu ziehen ist (vgl. Helbig 1996: 36). Texte können sich in ihrer spezifischen Intertextualität dadurch unterscheiden, dass sie verstärkt Zitate im Gegensatz zu Anspielungen einbauen – oder umgekehrt. Voraussetzung für solche Klassifizierungen ist allerdings, dass die Zitate oder Anspielungen als solche erkannt werden. Dies leitet über zur Frage der Markierung.

Anspielung

Markierung

Die Frage, was eine Markierung sei, ist nicht einfach zu beantworten. In der bislang umfassendsten Arbeit hierzu schlägt Jörg Helbig vor, den Begriff

„für spezifische sprachliche oder graphemisch-visuelle Signale zu reservieren, die eine intertextuelle Einschreibung erst als solche kennzeichnen (eben: ‚markieren‘) sollen – sei es, indem sie zu dieser hinzutreten, sei es, daß sie der Einschreibung inhärent sind und durch deren Kontextualisierung Markierungscharakter erhalten“ (Helbig 1996: 54).

explizite und implizite Markierung

Ein gravierendes Problem zeigt sich im zweiten Konditionalsatz, in dem auch das, was nicht markiert ist, durch Kontextualisierung als markiert betrachtet werden kann. In vielen einschlägigen Arbeiten wird diese Frage mit der Unterscheidung zwischen expliziter und impliziter Markierung aufgegriffen (vgl. Helbig 1996: 83-85; Claes 2011). So werden unter expliziter Markierung zunächst sprachliche Signale verstanden, die angeben, dass aus einem anderen Text zitiert bzw. auf einen anderen Text angespielt wird. Dies kann mit bibliographischen (Teil-)Angaben wie Autor oder Titel einhergehen. Der Ort dieser Markierungen kann dabei der literarische Text selbst sein, es können aber auch Nebentexte wie Fußnote, Motto, Titel, Untertitel, Klappentext und Vor- oder Nachwort zu diesem Zweck benutzt werden. Ebenso eindeutig ist die Markierung da, wo „graphemische Interferenzen“ (vgl. Helbig 1996: 121ff.) benutzt werden, wie Anführungszeichen, Doppelpunkte, Kursivierung usw. Hier wäre höchstens darüber zu streiten, ob man dies als explizite oder implizite Markierung auffasst (vgl. Helbig 1996: 42ff.) – eine Markierung liegt aber so oder so vor.

Schwieriger ist die Klassifizierung jedoch, wenn Markierungen „mittels Homologie, Analogie oder Kontrast zum Prätext“ generiert werden (vgl. Füger 1989: 182). Neben linguistischen oder strukturellen Wiederholungen und / oder Kontrasten können so zum Beispiel auch Metrum, Anapher oder Endreim als Markierung intertextueller Bezüge aufgefasst werden, so dass Susanne Holthuis zuzustimmen ist, wenn sie konstatiert:

„Grundsätzlich muß damit gerechnet werden, daß jedes textuelle Element in einer gegebenen Rezeptionssituation als implizite Markierung einer intertextuellen Referenz funktionalisiert werden kann“ (Holthuis 1993: 111).

Leser-assoziationen

Damit stellt sich aber das Problem, wie implizit markierte Intertextualität von unmarkierter, oder etwa von Leserassoziationen unterschieden werden kann. Da bislang kein überzeugender Vorschlag vorliegt, diese Grenze systematisch zu ziehen, sollen im

Folgenden als markiert lediglich die Fälle bezeichnet werden, die hier oben unter „explizite Markierung“ (bibliographische (Teil-) Angaben und ähnliches) bzw. unter „graphemische Interferenzen“ (Anführungszeichen etc.) gefasst wurden. In allen anderen Fällen wie strukturellen Analogien, linguistischen Kontrasten oder Stilwechseln mögen zwar relevante Intertextualitätsbezüge vorliegen oder nachgewiesen werden können, nur sind diese nicht im hier definierten Sinne markiert und damit der Belesenheit oder dem detektivischen Spürsinn des Lesers überlassen.

Zitatbereich

Aufschlüsse über die spezifische Art von Intertextualität in einem Text, bei einem Autor oder bei einer Gruppe von Autoren kann schließlich auch die Frage geben, aus welchen Bereichen die Prätexte stammen, die zitiert werden. Es kann dabei zum Beispiel gehen um die Opposition zwischen Texten, von denen der Autor erwarten kann, dass sie dem zeitgenössischen Leser geläufig sind, und solchen, die Manfred Pfister als „esoterische Prätexte“ bezeichnet (vgl. Pfister/Broich 1985: 27). Für die erste Kategorie kommen „vor allem die kanonisierten Texte der Weltliteratur in Frage bzw. gerade aktuelle und breit rezipierte und diskutierte Texte“ (Pfister/Broich 1985: 27). Dabei wäre es gewiss aufschlussreich genauer zu untersuchen, welche Textsorten von welchen Autoren als Zitat oder Verweisung markiert werden. Bei welchen Autoren geraten zum Beispiel über den traditionellen Fundus von Weltliteratur, Philosophie und Historiographie hinaus auch wissenschaftliche Disziplinen wie Medizin, Biologie, Meteorologie, Ökonomie etc. in den Fokus des intertextuellen Bezugnehmens? Oder, medial gefragt: bei welchen Autoren werden intertextuelle Bezüge zu journalistischen Prätexten gelegt oder zu Filmen? So ist bekannt, dass die Zeitung für symbolistische Dichter wie Leopold eine wichtige Inspirationsquelle war und der Film für Paul van Ostaijen. Auch der Bereich, aus dem Zitate oder Anspielungen stammen, kann also ein fruchtbares intertextuelles Analysekriterium sein, da sich auch hier in der Regel spezifische poetologische Präferenzen zeigen.

Textsorten

Alle drei hier oben skizzierten intertextuellen Parameter können für unterschiedliche literaturwissenschaftliche Fragestellungen genutzt werden, wobei im Folgenden drei herausgegriffen

werden sollen: textinterpretative, literarhistorische und strategische Ansätze.

interpretativer Ansatz

Aus interpretativer Perspektive würde man danach fragen, welchen Beitrag die intertextuellen Bezüge zum Verständnis eines literarischen Textes leisten. So lautet die erste Strophe des Gedichts „Natte woorden" aus Menno Wigmans Band *Mijn naam is legioen* (2011):

> „De maan is onder en ik denk me naar je toe / de derde dag al dat ik in je geuren denk / je had gehoopt dat ik mijn hoofd verloor en hoe" [Der Mond ist untergegangen und ich denke mich zu Dir hin / schon der dritte Tag an dem ich in Deinen Gerüchen denke / Du hattest gehofft dass ich meine Kopf verlöre und wie].

Ein nicht einfach zu verstehender Vers, in dem ein „Ich" ein verlorenes oder zumindest entferntes „Du" anspricht, in einer Stimmung, die von dunkler Nacht, Vermissen und von Verlust geprägt ist. Was der klassisch geschulte Leser bereits im ersten Vers hätte vermuten können, markiert Wigmann in den ersten beiden Versen der zweiten Strophe explizit: „Der Mond ist untergegangen, was für ein merkwürdiger Satz, / den hast Du bestimmt von Sappho". Mit der Nennung des Namens der griechischen Lyrikerin aus dem 5. Jh. vor Christus wird der Leser auf die Spur von Fragment 168b dieser Dichterin gebracht, das vielfach übersetzt wurde. Emil Staigers Übersetzung etwa lautet „Der Mond und die Siebensterne / sind untergegangen. Mitter- / Nacht ist und die Zeit vorüber. / Ich aber, ich liege einsam", und die des niederländischen Dichters P.C. Boutens: „De maan is onder – / En de Pleiaden – / Rond middernacht is 't – / Voorbij gaat de ure – / En ik, eenzam slaap ik." Viele Parallelen der beiden Gedichte fallen auf den ersten Blick auf (Nacht, einsames Ich, Vermissen und Verlust) – aber welchen Beitrag zum Verständnis des Phänotextes Wigmans leistet dieser durch ein explizit markiertes Zitat hergestellte Bezug zu Sapphos Lyrik genau? Ist es dabei etwa auch von Bedeutung, dass es sich hier um ein Zitat von Boutens handelt (bei J.H. Leopold etwa lautet die Übersetzung des ersten Verses „De maan is lang van den hemel" und bei Paul Claes „De maan is ondergegaan")? Und wirft etwa auch umgekehrt Wigmans intertextuelle Arbeit mit Sappho ein neues Licht auf den Prätext? Solche und ähnliche Fragen könnte man aus interpretativer Perspektive stellen.

Beitrag zum Verständnis des Phänotextes

Auch aus literarhistorischer Sicht ist es interessant, dass Wigman in der zweiten Strophe den Bezug zu Sappho explizit markiert – eine Praxis, die keineswegs zu allen Zeiten auf gleiche Weise gehandhabt wird. Umberto Eco erläutert zum Beispiel in seiner Nachschrift zum *Namen der Rose*, dass in postmodernen Zeiten direkte Liebeserklärungen ihre Unschuld verloren haben – anders als etwa noch bei Petrarca (1304-1374) oder bei der italienischen Schriftstellerin Liala (1897-1995). Eine heute angemessene Möglichkeit, dennoch seine Liebe zu erklären, sieht Eco hingegen gerade in markierten Zitaten. Eine postmoderne Liebeserklärung könnte also folgendermaßen aussehen: „Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich" (Eco 2012: 79). Aus dieser Perspektive wäre es interessant zu untersuchen, ob in postmodernen Texten zum Beispiel tatsächlich mehr Markierungen von Zitaten vorkommen als in renaissancistischen Poetiken oder eher an Originalität orientierten Poetiken wie zum Beispiel romantischen. Inwiefern ändert sich der Umgang mit den Parametern Zitat, Markierung und Zitatbereich im Laufe der Literaturgeschichte? Kann man auf diese Weise Beiträge zur genaueren Charakterisierung von Strömungen und Poetiken liefern, und so letztlich eine „Geschichte der Intertextualität" (vgl. Pfister/Broich 1985: 30, 46-48) schreiben?

Literaturgeschichte und Intertextualität

Schließlich sind intendierte und markierte intertextuelle Bezüge auch aus Sicht des institutionellen Ansatzes interessant. Dieser betrachtet literarische Texte, aber auch Interviews, Essays, Manifeste etc. als Teil der poetologischen Positionierung von Autoren, womit sie versuchen, eine Position im literarischen Feld zu erobern oder zu verteidigen (vgl. Dorleijn /van Rees 2006). So gesehen, sind auch Verweise auf andere literarische Texte oder Autoren – so genannte „mentions" (van Dijk 2000) – letztlich ein Unterfangen, die Rezeption der eigenen Werke zu steuern, indem der Autor versucht, sich und sein Werk mit dem von anderen Autoren in Zusammenhang zu bringen. Im oben angeführten Zitat ist der Autorenverweis von Wigman auf Sappho eine solche Verbindung. Auf der strategischen Ebene wäre dann z.B. zu untersuchen, welche Funktion dieser Verweis für Wigmann hat: Geht es um ein Vorbild, in dessen Tradition er sich sieht? Soll es als Beleg für literarische Kompetenz dienen? Dient es als Hintergrund für ein Spiel mit „hoher" und „populärer" Kultur? Und wie erfolgreich ist der Autor mit solchen Autorenverweisen in

poetologische Positionierung

der Steuerung seines Werks durch die Literaturkritik? Solche und ähnliche Fragen würden bei einem institutionell-poetologischen Ansatz von einem Literaturwissenschaftler gestellt.

institutioneller Ansatz

Diese Aufzählung von möglichen Ansätzen ist dabei nicht so zu verstehen, dass jeder Literaturwissenschaftler, der sich aus intertextueller Perspektive einem Text nähert, alle drei verwenden muss. Entscheidend ist hingegen das Bewusstsein, dass der Dreh- und Angelpunkt jeder wissenschaftlichen Arbeit (ob Referat, Hausarbeit, Aufsatz oder Dissertation) eine klar formulierte Fragestellung ist, die ein relevantes literaturwissenschaftliches Problem vor dem Hintergrund des existierenden Forschungsstandes artikuliert. Dabei eignet sich natürlich nicht jeder Text für jede Art von Fragestellung. Zur Illustration dieser Gedanken sollen deswegen einige Möglichkeiten des intertextuellen literaturwissenschaftlichen Arbeitens an F. Bordewijks Roman *Karakter* demonstriert werden.

Intertextuelle Fragen an *Karakter*

Im Folgenden soll anhand von zwei Beispielen die Analyse von verschiedenen Graden von Markierung von Intertextualität demonstriert werden. Dabei soll immer auch erkennbar sein, wie man als Literaturwissenschaftler vorgehen kann, wenn man meint, einen intertextuellen Bezug entdeckt zu haben.

Unmarkierte Intertextualität

Eine der mit Bezug auf Dreverhaven wohl eindrucksvollsten Szenen des Romans findet sich im 18. Kapitel von *Karakter*, das den Titel „Katadreuffe und Dreverhaven“ trägt. In dieser Szene ist die Rede von einem Aufruhr in Rotterdam: In der Stadt gibt es Barrikaden, es wird geschossen, und ein Gewirr von Gassen im Norden der Stadt wird für ein paar Tage zum rechtsfreien Raum. Zu genau diesem Zeitpunkt nun begibt sich der Gerichtsvollzieher Dreverhaven in das Herz der Unruhen, um eine Räumung durchzuführen. Die Polizei hat einen Ring um die Aufständischen gelegt und will Dreverhaven nicht durchlassen, doch mit der schlichten Losung „Im Namen des Gesetzes!“ unter Vorzeigen der Insignien auf seiner Brust, lässt man ihn passieren. Auch eine Militärpatrouille inmitten des Schlachtfeldes kann ihn nicht zum Rückzug bewegen: „Im Namen des Gesetzes!“ Sein Vordringen in das

Aufruhr in Rotterdam

Kerngebiet des Aufstands, zusammen mit seinen beiden Helfern im Schlepptau, wird dann wie folgt beschrieben:

„Dreverhaven sah wohl die Geschützläufe immer wieder in ihre Richtung schwenken, aber von ihm ging etwas Mächtiges aus, wie er schwer und ruhig daherschritt, mit dem Band und der Marke breit vor der Brust, Mantel und Gehrock offen und vom Wind aufgebläht wie eine Fregatte auf hoher See. Das war kein Krawallmacher, diesem Mann ragte eine lange Zigarre schräg nach oben aus dem Mund, er paffte gewaltig. Gleichzeitig beschützte er die beiden Nachzügler in seinem Schlepptau.

Dann stand er in der Rubroekstraat vor der Wohnung. Er machte sich nicht die Mühe, zu klingeln, mit einem Tritt seines schweren Fußes hob er die Tür aus den Angeln, dass sie gegen die Flurwand knallte, der Kalk in Platten herunterfiel und das ganze Häuschen erbebte. Hilfegeschrei ertönte, die Frau stand im Zimmer mit einem ganzen Haufen Kinder, sie hatten seit mehr als vierundzwanzig Stunden nichts gegessen. Der Mann, einer der schlimmsten Aufrührer, war seit zwei Tagen verschwunden, hatte sich in ein befreundetes Haus geflüchtet. Das bedauerte der Gerichtsvollzieher, er hätte den Kerl zu gern persönlich angetroffen, jetzt war es im Handumdrehen vorbei" (Bordewijk 2007: 171).

Autorität

Ein unerschrockener Mann sorgt hier also für die Durchsetzung von Recht und Gesetz inmitten eines Aufruhrs. Dies gelingt ihm ohne jeden Einsatz von Gewalt oder Waffen, allein aufgrund der Autorität, die er ausstrahlt. Beim Lesen dieser Szene nun könnte sich ein klassisch geschulter Leser an den römischen Geschichtsschreiber Ammianus Marcellinus erinnert fühlen, der im 7. Kapitel seines 15. Buchs einen Tumult des Pöbels in Rom zwischen 350 und 380 n. Chr. beschreibt. Er erzählt dabei eine Begebenheit, die einen bewährten Richter und Gouverneur Roms, Leontius, betrifft. Leontius hatte sich den Zorn des Volkes zugezogen, als er einen beliebten Wettfahrer verhaften ließ und im darauf folgenden Tumult hart durchgriff. Weiter schreibt Ammian:

„Als wenige Tage darauf der Pöbel, aufs neue zu gewohnter Hitze erregt, die Weinknappheit zum Anlaß nehmend, beim Septemzodium zusammenströmte, einem belebten Platz, wo der Kaiser Marcus das prunkvolle Bauwerk des Nymphaeums errichtet hatte; da wurde der Präfekt, sogleich gerade dahin aufbrechend, von dem gesamten Beamten- und Offizierspersonal inständigst gebeten, er möge sich nicht in die freche Menge hineinwagen, die drohende, noch vom letzten Tumult her wütende; nicht leicht zur Furcht zu bewegen, ging er geradezu seinen Weg, so daß ein Teil des Gefolges ihn im Stich ließ, ob-

gleich er sich in dringende Gefahr stürzte. Auf seinem Wagen nun sitzend, betrachtete er mit imponierender Sicherheit, funkelnden Auges die schlangengleichen Blicke der von allen Seiten tobenden Haufen; viele Schimpfreden hörte er sich ruhig an; dann fragte er einen, den er erkannte, der mit mächtigem Wuchs und rotem Haar über die anderen hervorragte, ob er nicht Petrus sei, mit Beinamen Valvomeres, wie er gehört hatte; und als jener unverschämten Tones antwortete, er sei es, befahl er ihn als einen ihm längst bekannten Rädelsführer der Aufständischen, während viele laut schreiend protestierten, mit auf den Rücken gebundenen Händen zur Prügelstrafe hochzuhängen. Als man ihn sah, hochgehoben, vergeblich die Hilfe der Spießgesellen erflehend, da verzog sich die eben noch dichtgedrängte Menge durch die verschiedenen Adern der Stadt, in dem Grade, daß dem wildesten Aufwiegler der Massen wie in einem geschlossenen Vollzugsraum die Flanken aufgepflügt wurden, worauf man ihn ins Picenische Gebiet verbrachte" (cit. Auerbach 1988: 54).

Wenn hier denn ein intertextueller Bezug vorliegt, dann in Form einer Anspielung – ein lateinisches Zitat gibt es bei Bordewijk nicht, aber auch auf ein möglicherweise übersetztes Zitat gibt es keine Hinweise. Eine explizite Markierung durch einen Verweis auf Ammian findet sich ebenfalls nirgends, so dass ein solcher Bezug nur von sehr belesenen Interpreten gelegt werden kann oder von solchen, die zufällig über Ammian stolpern. Solchen Lesern springt aber eine Reihe von strukturellen Parallelen ins Auge. Da wäre zunächst die distanzierte Haltung des Erzählers gegenüber dem Volk und dessen fehlende Rationalität: Einen wirklichen Grund für den Aufstand gibt es in beiden Fällen nicht.

strukturelle Parallelen

„Unerklärlicherweise ließ sich ein Teil der Bevölkerung von einem kommunistischen Sturm mitreißen" (Bordewijk 2007: 168) lesen wir bei Bordewijk, und auch bei Ammian ist lediglich die Rede von Anlässen, – nicht von strukturellen Gründen – die er zudem für „sehr unbedeutend und albern" hält. In beiden Fällen versuchen staatliche Funktionsträger den Protagonisten davon abzuhalten, sich ins Getümmel zu begeben. Sowohl Leontius als auch Dreverhaven zeigen sich jedoch unbeeindruckt von diesen Ratschlägen. Obwohl in beiden Fällen kein dringender Handlungsbedarf besteht – in *Karakter* lesen wir, dass die Ruhe aufgrund des harten Auftretens der Polizei in zwei bis drei Tagen vermutlich schon wieder eingekehrt sein werde (vgl. *Charakter* 170) –, treten Leontius und Dreverhaven als unerschrockene Vertreter von Recht und Ordnung mitten unter die Auf-

ständischen. Damit nicht genug, sorgen sie inmitten des Aufstands für den Vollzug eines Rechtsakts – hier die Räumung einer Wohnung, dort die Verhaftung eines Aufständischen – obwohl sie bei einem Ausbruch von physischer Gewalt aller Voraussicht nach hoffnungslos unterlegen wären. Und in beiden Fällen betrifft ihre Handlung als Funktionsträger der Exekutive eine exponierte Figur der Gegenseite: „einer der schlimmsten Aufrührer" bzw. einen „Rädelsführer der Aufständischen". Entscheidend für die Szene ist schließlich in beiden Fällen, dass sie sich lediglich auf die Zeichen ihres Amts (Dienstmarke / Reichswappen bzw. Wagen / Gefolge) verlassen sowie vor allem auf ihre persönliche Ausstrahlung. Die ist zuvorderst geprägt von Autorität und Macht: Das Mächtige bei Dreverhaven wird im obigen Zitat unterstrichen durch den Vergleich mit einer Fregatte auf hoher See, und bei Leontius ist die Rede von „imponierender Sicherheit", mit der er „funkelnden Auges die schlangengleichen Blicke der von allen Seiten tobenden Haufen" pariert.

außertextuelle Faktoren

Aber reichen bei fehlender Markierung diese Parallelen aus, hier einen intendierten intertextuellen Bezug zu vermuten? An einem solchen Punkt angelangt, kann in manchen Fällen der Blick auf außertextuelle Faktoren zusätzliche Plausibilität für eine Entscheidung in die eine oder andere Richtung bieten. So ist es zunächst einmal nicht unwahrscheinlich, dass Bordewijk den Text Ammians gekannt hat. Bordewijk hat als Schüler zwischen 1898 und 1904 das Erste Haager Gymnasium besucht und dort – wie die meisten – seinen Schwerpunkt auf eine klassisch humanistische Bildung gelegt. Die klassischen Sprachen Griechisch und Latein spielten dann auch eine große Rolle in seinem Curriculum. Ammian gehörte seinerzeit zu diesem Kanon, wie zum Beispiel seine zentrale Position im dritten Kapitel von Erich Auerbachs Anfang der 40er Jahre verfassten Studie *Mimesis* zeigt, worin Auerbach im Istanbuler Exil anhand von Fallstudien eine Geschichte der Darstellung von Wirklichkeit von der Bibel und Homer bis hin zu Virginia Woolf geschrieben hat. Eine unmarkierte Anspielung Bordewijks auf seine klassische Bildung wäre an der hier besprochenen Stelle also denkbar. Dem steht aber andererseits gegenüber, dass der Name Ammian in Bordewijks Werken nirgends fällt. Auf jeden Fall kommt er nicht in den Literaturkritiken Bordewijks vor, die durch ein Personenregister im 13. Band seines *Verzameld Werk* systematisch erschlossen wurden – während

eine ganze Reihe von anderen kanonisierten lateinischen Autoren von Apuleius bis Vergil dort wohl zu finden sind. Auch der Ausflug ins Biographische schließt also die Möglichkeit einer intertextuellen Bezugnahme an dieser Stelle nicht aus, aber zusätzliche Plausibilitätsargumente für einen solchen Bezug kann man aus einem Blick auf die übrigen Schriften Bordewijks nicht gewinnen.

Plausibilitäts-argumente

Nimmt man schließlich die Bedeutung der möglichen Anspielung für den Roman als Ganzen in den Fokus, so scheint der Beitrag dieses intertextuellen Bezugs zur Interpretation des Romans eher gering. Er beschränkt sich anscheinend auf diese eine Passage und bietet damit höchstens eine historische Parallele, die die Figur Dreverhavens mit Zügen des Leontius sozusagen auflädt, ohne ihn jedoch in einem neuen Licht zu präsentieren oder grundsätzlich zu verändern. Denn die faszinierende Ausstrahlung Dreverhavens als Machtmensch wird zum Beispiel bereits da, wo Katadreuffe ihn zum ersten Mal sieht, vom Erzähler explizit beschrieben:

> „Er begriff nicht, daß er schon jetzt, beim ersten Anblick, von Ehrfurcht durchdrungen war vor dem Mächtigen, das seinem oberflächlichen Denken wie reine Bestialität erschien –, daß er eigentlich dachte: Der mein Vater? Was für ein Kerl, was für ein Mann!" (Bordewijk 2007: 40).

Es handelt sich also beim möglichen intertextuellen Bezug zwischen Ammian und *Karakter* allenfalls um eine unmarkierte Anspielung auf einen Text aus dem Zitatbereich der klassischen Bildung im Hinblick auf die Darstellung eines Machtmenschen. Diese Anspielung scheint für die Interpretation des Romans nur eine marginale Rolle zu spielen. Aus literarhistorischer Sicht wäre ein solcher Bezug jedoch kompatibel mit der Vorgehensweise Bordewijks an anderen Stellen, wo er zum Beispiel in *Bint* Bezüge zu Evelyn Waugh oder Dante – in Form von Teilzitaten und strukturellen Parallelen für den Roman als Ganzen – ebenfalls nicht markiert hat (s.o.). Auch wenn es also nicht unwahrscheinlich ist, dass Ammians Buch, oder zumindest ein Buch mit Ammians Text darin, in der Bibliothek Bordewijks gestanden hat, so muss doch beim jetzigen Stand der Forschung offen bleiben, ob dieser Bezug intendiert war. Damit erübrigt sich aber auch das Nachdenken

Intention und Strategie

über eine strategische Dimension dieses eventuellen intertextuellen Bezugs.

Markierte Intertextualität

Es gibt hingegen in *Karakter* auch explizit markierte Intertextualität. Diese findet sich zum Beispiel im Motto, das lautet: „A sadder and a wiser man / He rose the morrow morn". Auch der Autor wird genannt: „S. T. Coleridge", einer der bekanntesten englischen Romantiker, aus dessen *The Rime of the Ancient Mariner* aus dem Jahr 1798 die zitierten Zeilen stammen. Das über 600 Verse lange Gedicht erzählt im Kern die Geschichte eines alten Seemanns, der auf einer langen Seereise, die er als einziges Besatzungsmitglied überlebt, einen weißen Albatros erschießt und anschließend für diese Tat büßen muss. Die als Motto zitierten Zeilen sind dabei die beiden letzten des Gedichts.

Bezug des Mottos

Das Motto wurde in der Forschung bislang in der Regel auf Katadreuffe bezogen, der am Ende des Romans zwar seinen beruflichen Aufstieg zum Rechtsanwalt vollzogen hat, aber seine Beziehungen zu Freund Jan Maan, zu Lorna te George, seiner Mutter und seinem Vater für gescheitert hält: „Da sah Katadreuffe, daß es in seinem Leben vier Menschen gab, und ihn überkam eine große Traurigkeit" (Bordewijk 2007: 352). Hierzu schreibt zum Beispiel Hans Anten im *Lexicon van literaire werken*: „Das Motto von Coleridge bezieht sich auf Katadreuffes Selbsterkenntnis" (Anten 1989: 6). Während dies mit Bezug auf die Traurigkeit („sadder"/„eine große Traurigkeit") plausibel scheint, leuchtet das mit Bezug auf „wiser" nicht unmittelbar ein. Der Tenor der meisten Interpretationen läuft nämlich darauf hinaus, dass Katadreuffes „Traurigkeits"-Einsicht als Bilanz interpretiert wird, die seine „Leere", „Entfremdung" und „Kleinheit" enthülle. Katadreuffe werde so als eines von Bordewijks „ontrustbarende misbaksels" [beunruhigenden Mißgeburten] entlarvt, als „verblendeter Streber" und als „Monster der Selbstzucht". Seine Einsicht liege dann auch darin, dass einseitiges Karrierestreben „Entmenschlichung bedeutet und die Persönlichkeit tötet" (Anten 1989: 10 et passim). Eine solche negative Entwicklung lässt sich aber nur schwer mit größerer Weisheit („wiser") verbinden. Auch für den Fall, dass Katadreuffe am Ende tatsächlich einsehen sollte, was die meisten Interpreten ihm zuschreiben, würde man

diese Erkenntnis doch wohl eher als menschliche Insolvenzerklärung sehen, die vielleicht nach Abwicklung aller Verbindlichkeiten einem Neustart nicht unbedingt im Wege stehen muss – aber doch wohl kaum als Weisheit im Sinne von größerer Reife und einsichtsvoller Klugheit. Diese Zweifel an den gängigen Interpretationen des Mottos werden noch bestärkt, wenn man sich die Botschaft vor Augen führt, die der alte Seemann am Ende von Coleridges Gedicht explizit formuliert: „He prayeth well, who loveth well / Both man and bird and beast. // He prayest best, who loveth best / All things both great and small; / For the dear God who loveth us, / He made and loveth all." Diese Botschaft der Liebe für alle Kreaturen scheint so ungefähr das Gegenteil von dem, was mit der vermeintlichen Einsicht in die eigene Entmenschlichung als Kernthese *Karakter* zugeschrieben wird. Wie ist diese Diskrepanz zu deuten?

Diskrepanz

Betrachtet man, vom Intertext sensibilisiert, noch einmal den Roman als Ganzen, so kann man zu einer vollkommen anderen Deutung von Katadreuffe gelangen: Vieles deutet darauf hin, dass Katadreuffe in den 28 Kapiteln des Romans eine Entwicklung durchläuft, die gerade nicht „entmenschlicht", sondern ihn im Gegenteil zu einem kompletteren Menschen macht. So sagt der Erzähler zum Beispiel zu Anfang des Romans, „Katadreuffes eigener Charakter war noch im Werden begriffen" und er fange erst an, „selbständig zu denken und zu differenzieren" (Bordewijk 2007: 93-94). Weiterhin heißt es im Zusammenhang mit Katadreuffes zweiter Insolvenz: „Das Geschehene hatte auch sein Gutes, das er nicht sah, es machte ihn menschlicher, seine Augen schienen anders zu leuchten als früher. Der Mutter fiel es auf" (Bordewijk 2007: 147). Diese Tendenz, die sich noch an einer Reihe von anderen Stellen zeigt, wird am Ende des Romans gerade von der Person bestätigt, die vielleicht am meisten das Recht hätte, Katadreuffe der Unmenschlichkeit zu zeihen, Lorna te George. Aber auch ihr Urteil bezeugt das Gegenteil: „sein Geist war gereift, aus ihm würde noch einmal etwas Großes. Er erschien ihr auch weicher und doch männlich" (Bordewijk 2007: 328). Katadreuffe hat am Ende des Romans also offensichtlich eine Entwicklung durchlaufen, die ihn menschlicher und weicher macht, zu jemandem mit Charakter und Intellekt. Dabei darf man jedoch die negativen Seiten dieser Entwicklung nicht aus den Augen verlieren: Er bleibt der Mann mit dem *einen* Ziel des gesell-

schaftlichen Aufstiegs, er wird nie heiraten, er wird Jan Maan nicht verändern können, seine Mutter und er passen charakterlich nicht zueinander und sein Vater wird in seinem Leben keine Rolle mehr spielen. Man kann Katadreuffe somit am besten mit einem Schlüsselbegriff Bordewijks als „samengesteld" bezeichnen – als einen komplexen Charakter voll von Gegensätzen. Die Kernthese des Romans läge, so betrachtet, dann auch genau in der Einsicht in diese Komplexität.

In dieselbe Richtung deutet ebenfalls die kleine Rede, die Katadreuffe nach Erreichen seines Abiturs hält. Darin heißt es unter anderem: „Manchmal entdeckt ein Mensch seine Gaben erst spät. Aber es ist ein so wahres Wort: Laßt uns doch alle aus unserem Leben machen, was wir können. Laßt uns damit anfangen, uns selbst zu entdecken" (Bordewijk 2007: 250). Diese Variante des „Erkenne dich selbst", die schon über dem Zugang zum Orakel von Delphi stand, ist dann auch das, was in Schlüsselmomenten des Romans den Protagonisten zuteil wird. Katadreuffes Versuch, sich selbst zu entdecken, führt ihn zwar einerseits beruflich voran, aber andererseits weg von seiner Mutter – und zum Zölibat. Was am Ende dieser Entdeckungsreise steht, ist kein uneingeschränkt positives Bild – es ist nicht mehr und nicht weniger als Einsicht in die eigenen Möglichkeiten und Grenzen als Mensch. So gesehen, scheint Katadreuffes Einsicht vollkommen kompatibel mit dem „a sadder and a wiser man" des intertextuellen Bezugs zu Coleridge und dessen Botschaft der Liebe zu *aller* Kreatur. Katadreuffes Selbsterkenntnis am Ende ist gewiss kein Anlass zur Freude („eine große Traurigkeit"), aber sie beinhaltet auch nichts, was er ändern könnte – und was er deswegen bloß einsehen kann und dann akzeptieren muss: „A sadder and a wiser man / He rose the morrow morn".

Deutung über den Intertext

Diese Deutung des Romans über den Bezug zum Intertext Coleridges bekommt noch eine weitere Dimension, wenn man das Ende des *Rime of the Ancient Mariner* genauer betrachtet. Dort ist es nämlich nicht der alte Seemann, auf den die „sadder / wiser"-Verse Coleridges sich beziehen, sondern ein Hochzeitsgast, den der Seemann auf dem Weg zum Fest aufgehalten hat, um ihm seine Geschichte zu erzählen: „The Mariner, whose eye is bright, / Whose beard with age is hoar, / Is gone: and now the Wedding-Guest / Turned from the bridegroom's door. // He went like one that hath been stunned, / And is of sense forlorn: / A sad-

der and a wiser man, / He rose the morrow morn“. Damit kann man das Motto also nicht nur auf Katadreuffe beziehen, sondern auch einen Bezug zu denjenigen herstellen, die sich Katadreuffes Geschichte haben erzählen lassen: die Leser. Auch der Leser soll somit durch Lektüre des Romans „sadder and wiser“ werden, könnte man hieraus ableiten. Auch diese Lesart des Romans wird erst durch den Umweg über die Bibliothek Bordewijks ermöglicht.

Dass die hier erarbeitete Lesart abweicht von dem, was in den einschlägigen Nachschlagewerken als Standardbild des Romans seinen Niederschlag gefunden hat, deutet aber zugleich noch auf etwas anderes hin: Bordewijk ist in der Verarbeitung des strukturellen Bezugs zum *Rime of the Ancient Mariner* in seinem Roman sehr implizit vorgegangen. Lediglich das Motto markiert diesen Text aus dem Zitatbereich der kanonisierten englischsprachigen Weltliteratur explizit – innerhalb der 28 Kapitel von *Karakter* sind offensichtlich keine markierten Bezüge zu Coleridges Text zu erkennen. Bordewijk reiht sich so auch mit diesem intertextuellen Bezug in die Tradition derjenigen Autoren ein, die die Spuren ihrer Bibliothek nur sehr verwischt erkennen lassen wollen – anders als etwa seine der Nieuwe Zakelijkheid zugerechneten Zeitgenossen, die gerade auf erkennbare Montagen aus den unterschiedlichsten Zitatbereichen setzen, unter Einschluss von Zeitungsartikeln, Börsenführern und soziologischen Dissertationen (vgl. Grüttemeier 2000: 141-142).

implizite Vorgangsweise

Montagen

Dies wirft abschließend die Frage auf, warum Bordewijk denn gerade im Motto zu *Karakter* von seiner Praxis der weitgehend unmarkierten Verarbeitung seiner Bibliothek abweicht. Wenn es zutrifft, dass Autoren das Bild ihrer Texte durch eine Reihe von Aktivitäten steuern können (vgl. Janssen 78-87), dann ist das Platzieren eines explizit markierten Zitats als Motto auch eine strategische Rezeptionssteuerung. Welche Strategie kann dieser Positionierung zugesprochen werden? Eine plausible Antwort auf diese Frage bedarf eines Blicks auf das literarische Feld der 30er Jahre, der den Rahmen des exemplarischen Vorgehens an dieser Stelle sprengen würde. Festgehalten werden kann jedoch, dass Bordewijks Positionierung mit dem Coleridge-Zitat das Signal aussendet, dass der Autor mit dem klassischen Bildungskanon vertraut ist und sich selbst in diesen auch einordnen möchte. Dies ist insofern interessant als dass Bordewijk mit sei-

strategische Rezeptionssteuerung

nen vorangehenden Romanen *Blokken* (1931), *Knorrende beesten* (1933) und *Bint* (1934) gerade als Erneuerer von Prosa in Erscheinung getreten war, der sich eher an avantgardistischen Tendenzen orientierte als an der englischen Romantik. In keinem dieser Romane findet sich ein Motto. Nimmt man noch hinzu, dass vor *Karakter* nur *Bint* es zu einer zweiten Auflage gebracht hat – und das auch erst 1937, also drei Jahre nach Erscheinen – so spricht einiges dafür, dass das Motto des Coleridge-Zitats als Strategie gedeutet werden kann, eine Annäherung an traditionelleres Schreiben zu signalisieren. Was in diesem Fall auch mit Bordewijks Durchbruch beim großen Publikum einherging: Nachdem der Roman im September 1938 erschienen war, kam es noch im selben Jahr zu zwei weiteren Auflagen. Auch dies kann als Indiz für einen poetologischen Schwenk Bordewijks hin zu traditionellerem Schreiben gesehen werden, der – unter vielem anderen – auch durch seinen nun markierten Umgang mit Intertextualität unterstützt wurde. Für eine solche strategische Neupositionierung spricht schließlich auch, dass *Karakter* nicht nur der erste Roman Bordewijks mit einem Motto war, sondern ab dann alle folgenden Romane (mit Ausnahme seines letzten, *De Golbertons* (1964)) jeweils ein Motto erhielten, mit Zitaten von Heraklit bis Virginia Woolf.

poetologischer Schwenk

Es war das Ziel der hier vorgelegten Skizze zu zeigen, dass der intertextuelle Ansatz die Bearbeitung einer Reihe von interessanten Fragen erlaubt. Er bietet Möglichkeiten, überkommenen Interpretationen neue und hoffentlich plausiblere Varianten zur Seite zu stellen, das Werk eines Autors anhand der Parameter Zitat, Markierung und Zitatbereich literarhistorisch genauer einzuordnen sowie Fragen nach der strategischen Funktion der Positionierung durch markierte Intertextualität aufzuwerfen. Darüber hinaus können aber zweifelsohne auch diejenigen, die wissen wollen, wie die Bibliothek ihrer Lieblingsautoren aussah, von diesem Ansatz profitieren.

Varianten der Interpretation

Literatur

Anten, Hans. „Karakter“. *Lexicon van literaire werken.* Hgg. Ton Anbeek, Jaap Goedegebuure, Bart Vervaeck. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1989.

Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern / Stuttgart: Francke, 1988.

Beekman, Klaus und Ralf Grüttemeier, Hgg. *Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*. Avant Garde Critical Studies 13. Amsterdam/ Atlanta, GA: Rodopi, 2000.

Bordewijk, Ferdinand. *Verzameld Werk*. 13 Bände. 's-Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar, 1982-1991.

— *Charakter. Roman von Sohn und Vater*. Übers. M. Müller-Haas. München: Beck, 2007.

Broich, Ulrich. „Formen der Markierung von Intertextualität". *Intertextualität. Formen, Funktionen und anglistische Fallstudien*. Hgg. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985. 31-47.

Claes, Paul. *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Nijmegen: Vantilt 2011.

Dijk, Nel van. „Das Zitat als Autorenverweis: ein prestigebestimmendes Instrument". *Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*. Hgg. Klaus Beekman und Ralf Grüttemeier. Amsterdam/ Atlanta, GA: Rodopi, 2000. 367-392.

Dorleijn, Gillis J. und Kees van Rees, Hgg. *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000*. Nijmegen: Vantilt, 2006.

Eco, Umberto. *Nachschrift zum ‚Namen der Rose'*. München: dtv, 2012.

Füger, Wilhelm. „Intertextualia Orwelliana. Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität". *Poetica* 21 (1989): 179-200.

Grüttemeier, Ralf. „Intertextuele aspecten van F. Bordewijks *Bint*". *Spiegel der Letteren* 31 (1989): 101-115.

— „Über Markierung, Zitat und Zitatbereich als literarhistorische Parameter. Am Beispiel der ‚Nieuwe Zakelijkheid'". Beekman und Grüttemeier Hgg. *Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*. Amsterdam / Atlanta, GA: Rodopi, 2000. 133-164.

Helbig, Jörg. *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Winter, 1996

Holthuis, Susanne. *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg, 1993.

Kristeva, Julia. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman". *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Hg. Jens Ihwe. Frankfurt: Fischer Athenäum Taschenbücher, 1972. 345-375.

Luxemburg-Albers, Anneke van. *Betreft* Bint. Bint *van Bordewijk modernistisch bekeken*. Amsterdam: Dissertation UvA, 2002.

Pfister, Manfred und Ulrich Broich, Hgg. *Intertextualität. Formen, Funktionen und anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985.

Theweleit, Klaus. *„you give me fever". Arno Schmidt. Seelandschaft mit Pocahontas*. Frankfurt: Stroemfeld, 1999.

Zwart, P.J.S. „Roman van een ontvanger. Of: Hoe Bordewijk aan *Bint* kwam". *Hollands Maandblad* 484 (1988): 34-40.

9 „so wortlos geboren": Lucebert, *apocrief / de analphabetische naam* (1952)

Herbert VAN UFFELEN

De analphabetische naam: der Dichter

Dieser Beitrag behandelt den Band *apocrief / de analphabetische naam* [apokryph / der analphabetische Name], genauer gesagt das erste Gedicht aus dem zweiten Teil dieses Bandes – „De schoonheid van een meisje" –, in dem der Begriff des analphabetischen Namens eine zentrale Rolle spielt. Über diesen Band wurde schon viel geschrieben. Luceberts Lyrik kann auf verschiedenste Art interpretiert werden. Das hat nicht nur mit der Komplexität seines Werks zu tun, sondern hängt auch damit zusammen, dass er ein Dichter mit mehreren Gesichtern war. Einerseits war Lucebert gesellschaftskritisch eingestellt. Vor allem in seinen jungen Jahren teilte er gerne Prügel an eine Gesellschaft aus, die er für „heuchlerisch" hielt (siehe hierzu Stokvis 1991: 16). Dieses Engagement führte dazu, dass Luceberts Gedichte immer wieder in Zusammenhang mit seinem „Kampf" (Oegema 1999: 18) gegen Tabubereiche wie Kirche, Gesellschaft, Kunst und Literatur interpretiert wurden, wobei die experimentelle Form von *apocrief / de analphabetische naam* oft mit einer Form von Protest gleichgesetzt wurde, als eine Dichtung, die nicht auf der Ordnung des Alphabets, sondern auf „völlig anderen Werten" (Oegema 1999: 18) beruhte. Lucebert hat sich andererseits nie völlig mit der Rolle des Revolutionärs identifiziert. Äußerlicher Protest und „innerliche" (Oegema 1999: 18) Sprechweise gingen bei Lucebert Hand in Hand. Er war engagiert, aber das hinderte ihn nicht daran, sich als Dichter aus seinen Gedichten zurückzuziehen.

Gesellschaftskritik

Rückzug

Aus dem „Offenen Brief" an den Dichter Bertus Aafjes aus dem Jahr 1953, den Lucebert als Reaktion auf die heftige Kritik von Aafjes an seinem Werk publizierte, wird deutlich, dass er selbst den Begriff des analphabetischen Namens mit „dem Namen [. . .] des Namenlosen" (siehe hierzu: Oegema 1999: 312-13), dem Namenlosen im Dichter also, in Verbindung brachte. Dies ist in Bezug auf Luceberts Poetik von Belang. Er präsentiert

sich als ein namenloser Dichter, dessen „Ich“ sterben muss, um „sein“ zu können:

Tod ist: ich werde
Ich werde wieder gerecht
Ich werde entrissen und bin wieder
Reines Licht

(Lucebert 1972: 31)

Um neu, und zwar als Licht, geboren werden zu können, muss das „Ich“ verschwinden. An Luceberts Pseudonym lässt sich dieses Prinzip sehr gut illustrieren. Luceberts echter Name lautet Lubertus Swaanswijk. Lubertus ist ein ostfriesischer Name, der sowohl auf das germanische „Liut“ („Volk“) verweist, als auch auf das ebenfalls germanische „bert“, das „glänzend“ oder „berühmt“ bedeutet. Lucebert ist also ein berühmter oder glänzender Vertreter des Volkes. Durch das Hinzufügen der Silbe „ce“ zwischen „Lu“ und „bert“ zog sich Lucebert als Lubertus aus diesem Namen zurück und ließ „Licht“ darin erscheinen („luce“ kommt von „Lux“ und bedeutet „Licht“). Lucebert bedeutet also „licht-glänzend“. Der Dichter hat mit seinem Pseudonym das umgesetzt, was er in „De schoonheid van een meisje“ beschreibt: Er hat aus seinem Namen den analphabetischen Namen buchstabiert und in diesem Namen das Licht erscheinen lassen.

Pseudonym

Damit sind wir in medias res: Was in diesem Beitrag gezeigt werden soll, ist, dass Lucebert seine Worte nicht in erster Linie einsetzt, um eine bestimmte Botschaft zu verkünden. Im Gegenteil, in seiner Dichtung zieht sich Lucebert aus den Wörtern zurück. Er schreibt mit der Stimme des Namenlosen und kreiert Raum für die Erfahrung dessen, was er im bekannten zweiten Gedicht des *analphabetische naam* “de ruimte van het volledige leven“, den „Raum des umfassenden Lebens“ genannt hat:

Ich suche auf poetische Weise,
[...]
Den Raum des umfassenden Lebens
Zum Ausdruck zu bringen

(Lucebert 1972: 24)

Es bleibt dem Leser überlassen, sich mit diesem Raum auseinanderzusetzen. Darüber später mehr.

Ehe diese Gedanken vertieft werden, sollen Leben und Werk Luceberts kurz skizziert werden. Lubertus Jacobus Swaanswijk – er verwendete sein Pseudonym erstmals 1945 (siehe Hofman 2004: 103) wurde am 15. September 1924 in Amsterdam geboren. Er absolvierte die Hauptschule, besuchte kurz auch die Kunstgewerbeschule, hatte verschiedene Bürojobs und arbeitete eine Zeit lang im Malerbetrieb seines Vaters mit. Während des Krieges wurde er zum Arbeitseinsatz nach Deutschland abberufen. Als Dichter debütierte er mit dem „Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia“ [Liebesbrief an unsere gemarterte Braut Indonesien]. Für den 1952 veröffentlichten Band *apocrief/de analphabetische naam* wurde ihm 1953 der Poesiepreis der Gemeinde Amsterdam zuerkannt. Des Weiteren erhielt er unter anderem 1967 den P.C.-Hooft-Preis und 1983 den „Prijs der Nederlandse Letteren“. Sein Werk wurde in viele Sprachen übersetzt. Auf Deutsch erschienen einige Anthologien und Werke, in denen seine Zeichnungen beziehungsweise Gemälde zusammen mit seinen Gedichten präsentiert wurden. Lucebert verstarb 1994.

Preise

apocrief/de analphabetische naam: der Gedichtband

Luceberts Werk ist in zwei Perioden einzuteilen. Die erste Periode erstreckt sich von Ende der 40er Jahre bis Anfang der 60er Jahre. Darauf folgen ca. 17 Jahre, in denen Lucebert, nach eigener Aussage wegen einer „vorübergehenden Krise“ (Watering / Kralt 2005: 15) kaum Gedichte publizierte und sich vor allem auf das Malen konzentrierte. Ab Anfang der 80er Jahre tritt er wieder als Dichter in Erscheinung. Luceberts Werk wurde und wird relativ viel gelesen. In Anbetracht der Komplexität seiner Lyrik, die, um eine Formulierung des Dichters J. Bernlef zu verwenden, jede Interpretation „unmöglich“ (Watering / Kralt 2005: 6) und vielleicht sogar „überflüssig“ (Watering / Kralt 2005: 6) zu machen scheint, ist das keineswegs selbstverständlich. Auf jeden Fall war die Publikation des hier besprochenen Bandes *apocrief/de analphabetische naam* ein mühevolles Unterfangen. Den ersten Versuch, den Band vorzustellen, unternahm Lucebert 1949, damals bereits aktives Mitglied der Gruppe experimenteller Dichter, die später als die Vijftigers – die Fünfziger – in die Literaturgeschichte eingehen sollten. In jenem Jahr sandte er *apocrief*, eine erste Fassung eines Teils von *apocrief/de analphabetische naam*,

Vijftigers

an die Jury des Reina Prinsen Geerligsprijs (ein Preis für junge Schriftsteller zwischen zwanzig und fünfundzwanzig Jahren (siehe Hofman 2004: 185)). Lucebert, der erklärt hatte, dass nichts aus diesem Band gedruckt werden dürfe, bekam seinen Beitrag unbeurteilt zurück. Auch vom Verlag De Bezige Bij wurde sein Werk zunächst abgelehnt (der Gutachter sah in den Gedichten Luceberts das „Produkt eines gestörten Geistes" (Stokvis 1991: 42)). Erst 1951 kam die Sache in Bewegung. In jenem Jahr erschien bei A.A.M. Stols (Stols war auch Herausgeber des ersten Gedichtbands der Vijftigers, *Atonaal*) *Triangel in de jungle gevolgd door De dieren der democratie* und im Jahr darauf schließlich bei De Bezige Bij das ältere *apocrief/de analphabetische naam*.

Die Rezensionen der ersten Bände waren nicht berauschend. Man stand Luceberts Gedichten eher reserviert gegenüber. Manche fanden sie „halluzinierend" (Hofman 2004: 247), andere eher „gekünstelt" (Panhuijsen 1953) und „kopflastig" (Hofman 2004: 247). Es sollte noch einige Zeit dauern, bevor Lucebert wirklich der „anerkannte Führer" (Panhuijsen 1953) der Experimentellen werden sollte.

Kaiser der Vijftigers

Im Jahr 1953 wurde er von *De Groene Amsterdammer* zum Kaiser gekrönt (Romke 1953). Ein Jahr später machte er diesem Namen alle Ehre. 1954 erschien er als Kaiser verkleidet mit einem Gefolge von Hellebardieren, um seinen Preis für *apocrief/ de analphabetische naam* abzuholen. Weit kam er jedoch nicht. Die Polizei jagte die Gruppe weg, und sie musste ohne Urkunde abziehen (siehe Stokvis 1991: 30). 1992 erklärte Lucebert, dass er eigentlich froh darüber sei, dass nichts daraus geworden war, weil er sich eigentlich nicht vorstellen konnte, dort mit „diesem albernen Ornat und mit dieser Krone auf dem Kopf" (Hofman 2004: 284) zu sitzen.

Lucebert wollte kein Kaiser sein. Eher identifizierte er sich mit dem Underdog, dem Narren. „Zwei Figuren spielen in meiner Lyrik eine große Rolle: die Figur des Königs und die Figur des Narren" (zit. n. Vaessens 2001: 50), erklärte Lucebert noch in den 60er Jahren:

> „Der König repräsentiert die Gewalt, die Macht und das System; er ist taub für die Wirklichkeit. Der Narr wird getreten, aber er versteht, was wahr ist; selbstverständlich wird er vom König nicht verstanden" (zit. n.: Vaessens 2001: 50).

Der große Wurf

Maar mij het is blijkbaar is wanhopig Zo woordenloos geboren Slechts in een stem te sterven	aber mich es ist offenkundig ist verzweifelt so wortlos geboren nur in einer stimme zu sterben
(Lucebert 2002: 51)	(Übers. Rosemarie Still)

hermetische Gedichte

Die Lyrik Luceberts wird oft unbegreiflich genannt, und wenn man die obigen Zeilen liest, scheint dies berechtigt. Wie soll man einen Dichter verstehen, der wortlos geboren ist und verzweifelt fürchtet, in einer Stimme zu sterben? Trotzdem hat man immer wieder versucht, Luceberts hermetisch erscheinende Gedichte zu „entziffern“ (Vaessens 2001: 59), der „verschleierten Botschaft“ (Vaessens 2001: 59) hinter seinen Versen auf die Spur zu kommen. Gelungen ist dies aber nur zum Teil. Luceberts Poesie lässt sich nicht auf eine Bedeutung zurückführen, auf eine Botschaft reduzieren. Es scheint Lucebert vielmehr um etwas zu gehen, das Van de Watering und Kralt „den großen Wurf“ (Watering / Kralt 2005: 2) genannt haben. Lucebert sucht, um nochmals aus dem Gedicht „Ich suche auf poetische Weise“ zu zitieren, die Sprache „in ihrer Schönheit“ auf, um das „Erhabene [im] Nichtigen“ (Watering / Kralt 2005: 2) zu entdecken, um – wie in seinem Namen – „Licht“ sichtbar, erfahrbar werden zu lassen. Was dies bedeutet, wie er dies realisiert, welche Lesehaltungen dies beim Leser ermöglicht beziehungsweise voraussetzt, und warum der Dichter in diesem Zusammenhang zu fürchten scheint, in einer Stimme zu sterben, soll im Folgenden erläutert werden. Aber, da wir uns mit diesen Fragen auf das Gebiet der Rezeptionsästhetik begeben, zunächst etwas zur Theorie.

Theoretischer Hintergrund: die Rezeptionsästhetik

Innerhalb der Literaturwissenschaft ist die Rezeptionsforschung erst Ende der 60er Jahre, Anfang der 70er Jahre in Gang gekommen. In dieser Zeit rückten der historische Kontext eines Textes und die Beziehung zwischen Text und (historischem) Leser zunehmend in den Blickpunkt des Interesses. Es wurden Konzepte wie „Leerstelle“ und „Erwartungshorizont“ entwickelt, um zu verdeutlichen, dass das ästhetische Objekt vom Leser selbst

geschaffen wird und dass das Resultat dieses Prozesses sich im Laufe der Zeit verändert.

Schon Gadamer betrachtete das Verstehen als einen Prozess der „Horizontverschmelzung“: Beim Lesen finde eine Auseinandersetzung mit der Tradition statt, Verstehen sei erst durch Verschmelzen von historischem und gegenwärtigem Horizont möglich.

Rezeptionsforschung zeigt, dass das Kunstwerk als objektive Größe nicht existiert. Die Buchstaben auf dem Papier, die Seiten, die Bücher werden erst dann zu Literatur, wenn der Leser ihnen Bedeutung verleiht. Literatur besitzt also keinen ewigen Wert. Der Wert der Literatur wird vielmehr vom gesellschaftlichen und historischen Rahmen bestimmt, in dem sie funktioniert oder rezipiert wird (Segers 1978: 11-13). Die Rezeptionsästhetik distanziert sich also von der Vorstellung eines immanenten (dem Werk innewohnenden) literarischen Wertes.

Konstanzer Schule

Die Rezeptionsforschung beziehungsweise Rezeptionsästhetik wurde von der „Konstanzer Schule“ entwickelt. Die wichtigsten Vertreter waren Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser, die zwei Richtungen der Rezeptionsforschung repräsentieren: Der Name Jauß steht für die Rezeptionsgeschichte oder historische Rezeptionsforschung, während Iser die Grundlagen der Rezeptions- oder Wirkungsästhetik legte. Ihre Ideen haben sie in zwei inzwischen klassisch gewordenen Texten zu Papier gebracht: Jauß’ *Literaturgeschichte als Provokation* (1967) und Isers *Die Appellstruktur der Texte* (1970).

Erwartungshorizont

Die Kernbegriffe in Jauß’ historischer Rezeptionsforschung sind „Erwartungshorizont“ und „ästhetische Distanz“. Dabei bezieht sich der Begriff „Erwartungshorizont“ auf das Vorverständnis des Lesers und wird einerseits durch die für die Gattung geltenden Normen und die vorherigen Leseerfahrungen des Lesers bestimmt, und andererseits durch die Erwartungen in Bezug auf die Relation Fiktion–Wirklichkeit. Die Spannung zwischen der Struktur des Textes und dem Erwartungshorizont des Lesers bestimmt nach Jauß den ästhetischen Wert des Textes:

> „Die Art und Weise, in der ein literarisches Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens die Erwartungen seines ersten Publikums einlöst, übertrifft, enttäuscht oder widerlegt, gibt offensichtlich ein Kriterium für die Bestimmung seines ästhetischen Wertes her“ (Jauß 1970: 177-78).

Je größer der Abstand zwischen Text und Erwartungshorizont, desto höher der ästhetische Wert, meint Jauß also. Das klingt plausibel. Aber selbstverständlich ist dies nicht. Eine völlige Übereinstimmung mit dem Erwartungshorizont führt keineswegs zu einer befriedigenden ästhetischen Erfahrung, denn: „[...] in dem Maße wie sich [die] Distanz verringert, dem rezipierenden Bewusstsein keine Umwendung auf den Horizont noch unbekannter Erfahrung abverlangt wird, nähert sich das Werk dem Bereich der „kulinarischen“ oder Unterhaltungskunst“ (Jauß 1970: 178).

Ebenso wenig ist einem Werk, das mit den Lesererwartungen vollständig bricht, Erfolg beim Leserpublikum beschieden. Letzteres zeigt sich deutlich an der Rezeption von Luceberts *apocrief / de analphabetische naam*: Es dauerte einige Zeit, bevor man mit Luceberts Lyrik genügend vertraut war, um ihn als Dichter würdigen zu können. Sobald aber das, was ursprünglich Widerstand hervorgerufen hat, vertraut wird, wird es Teil des eigenen Erwartungsmusters und findet Eingang in den Erwartungshorizont (Jauß spricht in diesem Zusammenhang von einem zweiten Horizontwandel), und damit verändert sich auch die ästhetische Erfahrung. Irgendwann rücken also sogar klassische Meisterwerke in die Nähe der „kulinarischen“ Kunst. Um dies zu vermeiden, müssen wir sie stets neu beziehungsweise „gegen den Strich“ (Jauß 1970: 179) lesen. Dies gilt auch für Lucebert.

ästhetische Erfahrung

Auch bei Wolfgang Iser liegt der Schwerpunkt auf der Beziehung zwischen Text und Leser. Während Jauß seine Aufmerksamkeit vor allem auf den historischen Wandel der Rezeption richtet, konzentriert sich Iser in erster Linie darauf, welche Wirkung (welchen Einfluss) ein Text auf den Leser hat. Im Zentrum von Isers Denken steht der auf Roman Ingarden zurückgehende Begriff der „Unbestimmtheit“. Literarische Texte sind nach Iser durch einen gewissen Grad an Unbestimmtheit charakterisiert. Diese regt die Vorstellungskraft des Lesers beziehungsweise der Leserin an und motiviert ihn oder sie, nach einer Bedeutung zu suchen, Bedeutungen zu generieren. Die Unbestimmtheit – Iser führte in diesem Zusammenhang den Begriff der „Leerstelle“ ein – ist wesentlich für die ästhetische Erfahrung. In dieser Hinsicht argumentiert Iser ähnlich wie Jauß: Während ein großes Maß an Unbestimmtheit einen optimalen ästhetischen Genuss garantiere, führe zu große Bestimmtheit zu Langeweile bei den Le-

Leerstelle

sern. Damit stieß Iser auf ähnliche Kritik wie Jauß. „Die Erfüllung vorhersagbarer Erwartungen“ (Segers 1978: 13), schreibt Segers zu Recht, „hat sicher auch einen befriedigenden Effekt, ist also nicht nur ‚langweilig‘“ (Segers 1978: 13). Umgekehrt ist eine zu große Unbestimmtheit „sicher auch nicht anziehend“ (Segers 1978: 13). Wie zutreffend auch diese Feststellung ist, beweist wiederum die Rezeption von Luceberts Werk.

Ungeachtet der Tatsache, dass innerhalb der Rezeptionsästhetik zwischen der Interpretation (die z.B. von Literaturwissenschaftlern auf Basis von kontextuellen Bezügen, Textstrategien und Sekundärliteratur erstellt wird) und der individuellen, konkreten und spontanen Rezeption individueller Leser unterschieden wird, können Interpretation und Rezeption nicht wirklich klar voneinander getrennt werden. Rezeptionsästhetische Interpretation und hermeneutische Interpretation liegen näher beieinander als manchem Rezeptionsforscher lieb ist. Deshalb wird von manchen Rezeptionsästhetikern zwischen Wirkungsinterpretation und rezeptiver Interpretation unterschieden. Bei der Wirkungsinterpretation geht man auf die Suche nach Bedeutungspotenzialen (ohne den Text zu entschlüsseln, wird konstatiert, welche Textelemente für reale Leser verschiedene Bedeutungen haben können). Bei der rezeptiven Interpretation werden Konkretisierungen von Lesern (d.h. ästhetische Objekte) untersucht. Hier zeigt sich der Unterschied zur Hermeneutik am deutlichsten. Bei der rezeptiven Interpretation ist der Forscher nicht zugleich auch der Leser, sondern untersucht vor allem, wie andere Menschen lesen. Sobald der Forscher aber die adäquateste Leseweise zu bestimmen versucht, nähert er sich wieder der traditionellen Hermeneutik (Segers 1980: 40-42).

Hermeneutik
vgl. Kapitel 11

Um die Leserrolle zu untersuchen, werden in der Rezeptionsforschung verschiedene Lesertypen unterschieden. Die meiste Aufmerksamkeit erhält der reale Leser, d.h. der Leser, der empirisch untersucht werden kann, den der Forscher z.B. über seinen Erwartungshorizont befragen kann. Aber nicht immer haben wir darauf direkten Zugriff. Bei historischen Forschungen müssen wir auf Rezensionen, Briefe, Bücher oder andere Rezeptionsdokumente zurückgreifen. Wenn die Leser noch leben, können uns Fragebögen Aufschluss über die Wirkung eines Textes geben. Andere Lesertypen, die im Rahmen rezeptionsästhetischer Forschung untersucht werden, sind der implizite und der expli-

realer Leser

zite Leser. Mit dem Begriff des impliziten Lesers verweist Iser auf die Gesamtheit der Hinweise im Text, die den (realen) Leser beim Lesen in eine bestimmte Richtung lenken, während sich der Begriff des expliziten Lesers auf jene Person bezieht, die im Text (direkt oder indirekt) vom fiktiven Autor (d.h. vom Erzähler) angesprochen wird. Der Begriff des impliziten Lesers suggeriert, dass wir als Leser die Leerstellen in einem Text so ergänzen, wie es in der Textstruktur bereits vorgegeben ist. Das impliziert jedoch – und dies ist ein Kritikpunkt –, dass eine derartige Struktur tatsächlich vorab schon existiert, obwohl sie doch erst intersubjektiv nachvollzogen werden kann.

impliziter und expliziter Leser

Manchmal wird in der Rezeptionsästhetik auch der Begriff „idealer Leser“ verwendet. Während der explizite Leser sozusagen eine Projektion des Autors ist, steht der ideale Leser für einen Lesertyp, der den Text möglichst adäquat konkretisiert.

idealer Leser

„Ideale Leser sind Leser, die von Schriftstellern oder Literaturwissenschaftlern auf Basis des realen Lesers konstruiert wurden, jedoch ohne dessen unkontrollierbare Verhaltensvariationen, ohne seine Unvollkommenheiten und Fehler, seine mangelhafte literarische Kompetenz oder andere störende Variablen“ (A. van Assche, zit. n. Segers 1980: 22).

Dabei stellt sich natürlich die Frage, ob eine solche Lesehaltung möglich ist. Sie geht nämlich nicht nur davon aus, dass eine adäquate Realisation möglich ist, sondern auch davon, dass man weiß, was eine adäquate Konkretisierung ist. Letztere soll im vorliegenden Beitrag weitgehend „offen“ gehalten werden. Es soll vielmehr versucht werden, möglichst viele Bedeutungspotenziale aufzuzeigen. Indirekt wird auch der implizite Leser in Luceberts Lyrik zur Sprache kommen, nämlich dann, wenn zur Diskussion gestellt wird, auf welche Weise der Text die Lesehaltung steuern kann. Am Rande soll auch einiges über die möglichen (expliziten) Leser gesagt werden, aber im Wesentlichen versucht dieser Beitrag einerseits möglichst viele Bedeutungspotenziale zu zeigen und andererseits zu demonstrieren, zu welch unterschiedlichen Bedeutungsinterpretationen unterschiedliche Lesehaltungen führen können. Anhand einer Analyse des Gedichts „De schoonheid van een meisje“ soll schließlich gezeigt werden, dass es beim Lesen von Luceberts Gedichten nicht entweder um das Konstruieren oder um das Dekonstruieren von Bedeutung geht, sondern

Lesehaltung

dass auch eine Lesehaltung möglich und sinnvoll erscheint, die Begreifen und „Offen-Sein-Lassen“ Hand in Hand gehen lässt.

„De schoonheid van een meisje“	„die schönheit eines mädchens“
de schoonheid van een meisje of de kracht van water en aarde zo onopvallend mogelijk beschrijven dat doen de zwanen	die schönheit eines mädchens oder die kraft des wassers und der erde so unauffällig wie möglich beschreiben das tun die schwäne
maar ik spel van de naam a en van de namen a z de analphabetische naam	aber ich buchstabiere vom namen a und von den namen a z den analphabetischen namen
daarom mij mag men in een lichaam niet doen verdwijnen dat vermogen de engelen met hun ijlere stemmen	darum darf man mich in einem körper nicht verschwinden lassen das vollbringen die engel mit ihren zarteren stimmen
maar mij het is blijkbaar is wanhopig zo woordenloos geboren slechts in een stem te sterven	aber mich es ist offenkundig ist verzweifelt so wortlos geboren nur in einer stimme zu sterben
(Lucebert 2002: 51)	(Übers. Rosemarie Still)

Lucebert begreifbar machen

Das Besondere von Luceberts Lyrik ist schwer in Worte zu fassen. Sie ist durch spektakulären Sprachgebrauch, großen Klangreichtum und einen faszinierenden Rhythmus charakterisiert. Luceberts Bildsprache setzt sich über alle Grenzen hinweg und schlägt die überraschendsten Richtungen ein. Seine Lyrik ist eher überwältigend als rational fassbar. Daher hat sich so mancher Kritiker die Frage gestellt, ob die Gedichte Luceberts überhaupt interpretiert werden können. Bis zum heutigen Tag – dies soll sich im Folgenden zeigen – scheiden sich daran die Geister. Einerseits wird versucht, im Spiel von Luceberts Lyrik mitzuspielen, wird „mitgedacht und assoziiert“ (Watering / Kralt 2005: 7), wobei es kaum Grenzen zu geben scheint, andererseits versucht man, Distanz zu wahren und gemäß dem Close-Reading-Prinzip festzustellen, was „da steht“.

(Un-) Möglichkeit d. Interpretation

Ein erster Höhepunkt des *close reading* war die Dissertation von C.W. van de Watering. Sein *Met de ogen dicht* (1979), in dem er die Verwandtschaft der Lyrik Luceberts mit Dichtern der

Mystik aufzuzeigen versuchte, war „ein Plädoyer [...] für Strenge und Sorgfalt“ (Oegema 1999: 12). Später versuchte R.A. Cornets de Groot die Sichtweise Van de Waterings zu widerlegen und zu beweisen, dass Lucebert eher aus der Perspektive Rilkes zu lesen sei. Dieser hatte schließlich, nach Luceberts eigener Aussage, einen „enormen Einfluss“ (Hofman 2004: 45) auf Lucebert gehabt. Wenn Lucebert ein Mystiker war, dann lediglich ein „heidnischer und irdischer“ (Oegema 1999: 12) Mystiker, meint Cornets de Groot. Seiner Ansicht nach ließ Lucebert sich in erster Linie von Rilkes Motto „Hiersein ist herrlich“ leiten (siehe hierzu: Oegema 1999: 12). 1994 läutete Anja de Feijter mit ihrer Dissertation wiederum eine neue Phase in der Lucebert-Forschung ein. In ihrer Studie *apocrief / de analphabetische naam: het historisch debuut van Lucebert in het licht van de intertekst van Joodse Mystiek en Hölderlin* zeigt sie einerseits die Faszination Luceberts für die jüdische Mystik auf und andererseits den Einfluss von Hölderlins Lyrik auf sein Werk. Alle diese Sichtweisen haben zwar Berührungspunkte, lassen jedoch bei weitem keine „stets wachsende Einsicht, gestützt von einem harmonischen Dialog“ (Oegema 1999: 14) erkennen. Ein Grund mehr also, um gemeinsam mit Jan Oegema zu versuchen, ein wenig „Ordnung“ (Oegema 1999: 15) in die Sache zu bringen und einerseits nach Querverbindungen zwischen den Analysen von Van de Watering, Cornets de Groot und De Feijter zu suchen und andererseits auch eine eigene Sichtweise auf „De schoonheid van een meisje“ zu entwickeln. Im Folgenden wird zunächst das Ergebnis von Oegemas Studie vorgestellt. Dass in diesem begrenzten Rahmen nicht alle (problematischen) Details der jeweiligen Interpretationen zur Sprache kommen können, versteht sich von selbst. Zuerst einige einleitende Worte über das Sonett.

Lucebert intertextuell

„De schoonheid van een meisje“ ist ein Sonett mit einer ganz speziellen Struktur. Anstelle der üblichen Form – zwei Quartette gefolgt von zwei Terzetten, dazwischen die sogenannte „Wendung“ –, folgt in diesem Gedicht auf jedes Quartett sofort ein Terzett, wodurch sich eine doppelte Wendung ergibt. Verstärkt wird dieser Effekt noch dadurch, dass jedes Terzett mit dem Wort „maar“ eingeleitet wird. Damit stellt Lucebert zwei Welten einander gegenüber: die Welt der Schwäne („dat doen de zwanen“) und die Welt der Engel („dat vermogen de engelen“). Vor der ersten Wendung wird die Welt der Schwäne vorgestellt, worauf der

Dichter verdeutlicht, wie er sich gegenüber dieser Welt positioniert: „maar ik spel van de naam ... “ (Vers 5); nach der zweiten Wendung geht es um die Welt der Engel, während der Dichter seine Haltung ihr gegenüber formuliert: „maar mij het is blijkbaar is ... “ (Vers 12). In „De schoonheid van een meisje“ werden also zwei Welten miteinander konfrontiert: In den Quartetten wird von der Welt der Schwäne und der Engel erzählt; in den Terzetten wird beschrieben, wie die Welt des Dichters, seine Haltung von deren Sprach- und Kommunikationsformen abweicht (siehe hierzu auch: Oegema 1999: 33). Bis hierher sind sich die meisten Interpreten einig. Die Meinungen gehen jedoch auseinander, sobald sie dies näher erläutern, insbesondere, wenn sie nach der Bedeutung des analphabetischen Namens suchen und zu erklären versuchen, inwiefern, warum und wie sich die Haltung des Dichters Lucebert von jener der Schwäne und jener der Engel unterscheidet.

Close-reading

Nach Meinung van de Waterings, der als „close reader“ möglichst nahe am Text zu bleiben versucht, will der Dichter in diesem Gedicht sagen, dass er zwar gerne so wie die Schwäne und die Engel wäre, aber nie ganz und gar Stimme ohne Körper sein könne (Oegema 1999: 33). Van de Watering ist der Ansicht, dass der Dichter sich in „De schoonheid van een meisje“ gegen eine bestehende Kultur und einen herrschenden Sprachcode auflehnt und dass er mit seiner analphabetischen Sprache eine Alternative dazu anbieten möchte. Dieser Versuch sei jedoch zum Scheitern verurteilt. In dieser Hinsicht ist er anderer Meinung als Cornets de Groot, der sich in seiner Interpretation des analphabetischen Namens von Rilke leiten lässt und die Meinung vertritt, Lucebert versuche, den „naam a“ und die „namen a z“ analphabetisch neu zu buchstabieren, um sie von ihrer „zufälligen Erscheinungsform“ (Oegema 1999: 36) zu befreien und so das „tiefere Sein der Dinge“ (Oegema 1999: 35) sichtbar zu machen. Indem er sich auf die Sprache richtet, versuche Lucebert seiner Meinung nach, den „bedeutungsvollen Zusammenhang“ (Oegema 1999: 35) zwischen den Worten zu zeigen. Dem verzweifelten Dichter van de Waterings stellt Cornets de Groot also einen Dichter gegenüber, der seine Grenzen akzeptiert, aber dennoch „den höchsten Grad an Lebensbewusstsein“ (Oegema 1999: 37) anstrebt.

Ähnlich sieht Anja de Feijter die Rolle des Dichters in diesem Gedicht, jedoch weist sie auf einen anderen intertextuellen

Zusammenhang hin. Ihrer Meinung nach verweisen „de naam a“ und „de namen a z“ auf den kabbalistischen Gedanken, wonach die Schöpfung der Welt mit der Entstehung einer göttlichen Überwelt begonnen habe, in der Gott sich in Form verschiedener Namen (wie Weisheit, Schönheit usw.) offenbarte. Diese sogenannten Sephiroth (in der Kabbala die zehn Erscheinungsformen Gottes) sind das „Urmodell“ (Oegema 38) der irdischen Wirklichkeit; unser Leib spiegelt den Leib Gottes, unsere Sprachen die Sprachen der Sephiroth. Darum müsse, so De Feijter, „de naam a“ als ein Name für die erste Sephira gelesen werden und verweisen „de namen a z“ auf die „zehn Gottesnamen und [. . .] die Menge aller menschlichen Sprachen“ (Oegema 1999: 38). Das Neu-Buchstabieren der Namen „de naam a“ und „de namen a z“ zum analphabetischen Namen liest De Feijter wiederum als einen Akt des Protestes. Ihr zufolge „revoltiert“ (Oegema 1999: 38) Lucebert mit seiner an-alphabetischen Sprache gegen die göttliche Sprache der Sephiroth und stellt ihr seine eigene „körperliche“ Sprache gegenüber. Für De Feijter ist dies gleichbedeutend mit Scheitern. Der Dichter kann sich mit keinem der Namen von a bis z identifizieren, er kann nicht in seinem Wort verschwinden, so wie die Engel in einem Körper. Das heißt aber nicht, dass der Dichter sich nicht manifestiert hätte: „[. . .] er hat einen Schritt gesetzt, [. . .] seine Stimme zum Klingen gebracht [. . .] sterbend in seiner Stimme, macht sich [der Dichter] ganz kurz doch bemerkbar“ (Oegema 1999: 43).

an-alphabetische Sprache

Oegema steht zwar den Interpretationen Van de Waterings, Cornets de Groots und De Feijters in seiner Dissertation kritisch gegenüber, bezieht aber doch deren wichtigste Erkenntnisse in seine Leseweise ein. Neu ist bei Oegema vor allem, dass er den Engel in „De schoonheid van een meisje“ direkt mit einer Periode in Luceberts Leben in Verbindung bringt, in der dieser sehr zurückgezogen lebte und sich möglicherweise „mehr Engel als Mensch“ (Oegema 16) gefühlt habe. In jener Periode soll Lucebert, Oegema zufolge, eine „intensiv erlebte mystische Erfahrung“ (Oegema 17) gehabt haben, die er als „Auftrag zu einem Zeugnis gebenden Dichtertum“ (Oegema 16) gesehen habe. Oegema ist der Meinung, dass die ersten vier Gedichte aus *De analphabetische naam* eine „literarische Verdichtung“ (Oegema 16) von Luceberts Weg zum „Verkündiger des ‚Raumes des umfas-

senden Lebens'" (Oegema 16) seien. Deswegen nennt er sie Sendungsgedichte.

Es würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen, wollte man auf alle Akzente, die Oegema anführt, genauer eingehen, aber die körperliche Sprache, dieser nach Oegema „zentrale [...] Begriff" (Oegema 16) in Luceberts Poetik, soll hier doch die gebührende Aufmerksamkeit erhalten. Oegema interpretiert die analphabetische Sprache als die Sprache des „,Seins' ohne ,Bewusst-Sein'" (Oegema 226), die Sprache des „Urbeginns" (Oegema 226). Dem gegenüber ist die körperliche Sprache Luceberts seiner Meinung nach Resultat der „menschlich-biologischen Existenz" (Oegema 226) des Dichters. Sie ist im Wesen „unharmonisch" (Oegema 226): „[...] ist der Dichter einmal aus dem Bereich des Schlafes und Schattens erwacht, dann macht sein Eins-Sein Platz für Gespaltenheit und wird das *Ich* erfasst von einer Vielzahl widersprüchlicher Impulse" (Oegema 226-27). Körperliche Sprache ist in der vielschichtigen Definition Oegemas die Sprache des gespaltenen Individuums, des Machtlosen sowie des Selbstopfers, zugleich aber auch die Sprache der Scham, des Versagens und der Einsamkeit. Als Sprache der *Creatio ex Nihilo* macht sie die „künftige Versöhnung" (Oegema 315) zwischen den Gegensätzen „fühlbar" (Oegema 315). Auch nach Oegema steht die körperliche Sprache also einer Sprache höherer Ordnung gegenüber. Zugleich ist deutlich, dass ein Dichter, der wie Lucebert „Zeuge" dieses Sprechens gewesen zu sein scheint, davon überzeugt sein kann, dass auch sein Gestammel vom „Licht" „getragen" (Oegema 227) ist. Möglich ist aber auch, dass dieses Gestammel nicht nur vom Licht getragen ist, sondern, dass Lucebert mit seinem in sogenannter körperlicher Sprache verfassten Gedicht gerade das Licht, für das es keine Worte gibt, zeigen, fühlbar, erfahrbar machen möchte. Wenn dies so ist, brauchen wir eine andere Lesehaltung als die von Oegema. Wir kommen hierauf zurück.

körperliche Sprache

Zunächst noch einmal zurück zu „De schoonheid van een meisje". Oegema zufolge geht es in diesem Gedicht um das Unvermögen des Dichters, sich in „menschlicher Sprache" (Oegema 120) auszudrücken, und macht der Dichter in diesem Gedicht deutlich, dass er sich „weigert, die ,Namen', die er während des Wunders gehört hat, in konkrete poetische Formen zu übersetzen" (Oegema 120). Stattdessen „buchstabiert" er sie neu und transformiert er diese Namen in eine rein „innerliche Sprache"

(Oegema 120). Indem er die Namen nicht übersetzt, verhindert er deren „Entheiligung“ (Oegema 120) und wird das Band mit den Engeln nicht zerrissen. Der Dichter will, so Oegema, „eins“ (Oegema 120) bleiben mit den Dingen, „wie er eins ist mit den bedeutungslosen Lauten, die aus seinem Munde sprudeln“ (Oegema 120). Die Engel mit ihren zarten Stimmen sollen ihm dabei helfen (das heißt, ihn mitnehmen in die Welt des Lichtes und der Finsternis und ihn davor behüten, in einem Körper eingeschlossen zu werden). Und dann kommt die zweite Wendung: Während die Verzweiflung in Vers 5 dadurch verursacht wird, dass der Dichter sich nicht wie die Schwäne mit seinem Körper ausdrücken kann, sondern sein „Heil“ (Oegema 121) in einer „körperlosen Sprache“ (Oegema 121) suchen muss, klingt in Vers 12 die Verzweiflung viel „lauter“ (Oegema 122): „maar mij het is blijkbaar is wanhopig“. Der Anakoluth, „das Stottern“ (Oegema 122), macht fühlbar, wie groß die Verzweiflung ist. Und doch ist genau dies der Moment, in dem der Dichter sich manifestiert. Erst wenn der Dichter sich als Dichter in den Körper des Gedichts zurückzieht („schreiben ist sterben [...] der Sprung in die Sprache ist ein Sprung in den Tod, ein orphisches Prinzip, das Lucebert unverklausuliert als oberstes Gesetz akzeptiert“ (Oegema 123)), kann er als neu Erstandener auftreten und nach außen treten.

körperlose Sprache

Lucebert unbegreiflich lassen

Oegemas Untersuchung macht deutlich, dass es nicht so einfach ist, wirklich „Ordnung“ zu schaffen in Luceberts Welt. Obwohl der Autor sich redlich bemüht, die Analyseresultate Van de Waterings, Cornets de Groot und De Feijters in seine Interpretation zu integrieren, bleiben doch viele Fragen offen und erweisen sich manche Standpunkte letztendlich als unvereinbar. Vor allem in der Frage des Bedeutungskerns eines Gedichtes wie „De schoonheid van een meisje“ gehen die Meinungen der Interpreten auseinander. Diese Unvereinbarkeit bildet den Ausgangspunkt von Thomas Vaessens‘ Studie *De verstoorde lezer*. Nicht nur die „prinzipielle Mehrdeutigkeit“ (Vaessens 2001: 12) von Luceberts Lyrik, sondern auch die „Unbegrenztheit“ (Vaessens 2001: 12) seiner Gedichte machen es seiner Meinung nach nahezu unmöglich, den einen „Schlüssel“ (Vaessens 2001: 18) zu seiner Lyrik zu entdecken. In das Schloss eines Gedichtes wie „De schoonheid

Bedeutungskern **vgl. Kapitel 11**

van een meisje“ passen offensichtlich mehrere – ganz verschiedenartige – Schlüssel. Alle Versuche, „die Ordnung [im] relativen Chaos“ (Vaessens 2001: 33) von Luceberts Lyrik wiederherzustellen, sind nach Vaessens nichts anderes als Versuche, das Gedicht „auf einen ‚klaren‘ Kommunikationsakt zu reduzieren und es in gewisser Weise ‚unschädlich‘ zu machen“ (Vaessens 2001: 33). Die „Spezifizität“ (Vaessens 2001: 37) eines Gedichtes wie des vorliegenden kann nicht mit einem, und auch nicht mit mehreren, „Gedanken“ (Vaessens 2001: 37) erklärt werden, für die der Dichter in seinem Gedicht Worte gefunden haben soll.

Daher geht Thomas Vaessens auf die Suche nach einer anderen Lesart, und zwar nach einer, die den Text nicht auf „ein oder zwei *statements*“ (Vaessens 2001: 37) fixiert. Bei der Analyse von Texten wie denen Luceberts, die sich nicht „in einer kohärenten Interpretation zähmen“ (Vaessens 2001: 37) lassen, müsse man sich, so Vaessens, auf die „deregulierenden Verfahren“ (Vaessens 2001: 37) konzentrieren, die der „ungreifbaren Erfahrung“ (Vaessens 2001: 37) zugrunde liegen, mit der Gedichte wie jene Luceberts den Leser konfrontieren. In seiner Studie beschreibt er vier solcher Verfahren: *intertextuelle Verwischung, Improvisation, Obskurantismus der minimalen Bedeutung* und *Ironie.*

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass in Luceberts Lyrik eine ganze Reihe von Intertexten zu finden ist. Dabei wurde auch deutlich, dass es nahezu unmöglich ist, all diese Texte auf einen Kern zurückzuführen, um den das Gedicht kreise. Für Vaessens ist genau dies gewollt. Lucebert wollte so „mit dem Mythos des alles begreifenden Menschen, des rationalen Intellektuellen, der imstande [wäre], alles zu überblicken und allem einen Platz zu geben“ (Vaessens 2001: 41), abrechnen. Vaessens sieht die Intertextualität bei Lucebert nicht als eine Strategie, die zu Ordnung oder Bedeutung führt, sondern ganz im Gegenteil als eine „Strategie der Ordnungsstörung“ (Vaessens 2001: 41), die die „Selbstgefälligkeit des kontrollierend-rationalen Lesers“ (Vaessens 2001: 41) durchbricht. Ein vergleichbares Ziel habe Vaessens zufolge auch die Improvisation. Improvisierend (und assoziierend) durchkreuze Lucebert das Ordnungsdenken des rational interpretierenden Lesers – hier kann man auch an den verfremdenden Gebrauch von Stilmitteln wie Anakoluth, Chiasmus, etc. denken. Nach Vaessens müssen wir als Leser in erster Linie nach „entstehungspoetologischen Szenarien“ (Vaessens 2001: 46), wie

Intertextualität vgl. Kap. 8, 2, 10

dem eben beschriebenen Szenario der Improvisation suchen. Ein solches Szenario appelliere eher „an die [...] Erlebnisfähigkeit als an die (intellektuelle) Begriffsfähigkeit“ (Vaessens 2001: 46), aber das bedeute noch lange nicht, dass Luceberts Lyrik sich „erst in ihrer beinahe körperlichen Erfahrung schätzen lässt“ (Vaessens 2001: 47). Vaessens zufolge geht es bei Luceberts Versuch, dem „Stimmlosen“ (Vaessens 2001: 47) eine „Stimme“ (Vaessens 2001: 47) zu geben – was dies für den Leser bedeutet, wird im nächsten Absatz erläutert –, um eine Revitalisierung dessen, was den Verstand übersteigt. Zugleich meint er ganz allgemein, dass Luceberts „Sprachmagie“ (Vaessens 2001: 49), die sich das „obskure Wissen“ (Vaessens 2001: 49) zu Nutze macht, das Zeigen des Übergangs vom „Einen ins Andere (von Realität zu Fiktion, von der Innen- zur Außenwelt)“ (Vaessens 2001: 49) ermögliche.

Ironie

In vergleichbarer Weise wird schließlich Ironie eingesetzt. Nach Vaessens ist Lucebert „fundamental ironisch“ (Vaessens 2001: 52). 1966 sagte Lucebert zwar, dass Körper und Sprache nicht zusammengefügt werden können, dass dies nur zu einem Misserfolg führen könne, dennoch hat er – mit einer Unterbrechung von ca. 15 Jahren – Gedichte geschrieben, doch immer mit einer gewissen Ironie, die abermals „den alten Anspruch, der chaotischen Welt in Form von Gedichten ein Gegengewicht metaphysischer Ordnung zu geben, aus dem Denken verbannt“ (Vaessens 2001: 53).

Lucebert Stimme verleihen

Die Standpunkte von Literaturwissenschaftlern, die versuchen, als mehr oder weniger „ideale“ Leser den Kern eines Gedichtes wie „De schoonheid van een meisje“ zu eruieren, und nach einer Aussage suchen, die auf eine oder gar *die* „ursprüngliche ‚Intention‘“ (Vaessens 2001: 26) eines „Ichs“ zurückgeführt werden kann, und die Positionen jener Wissenschaftler wie Vaessens, die sich eher von Susan Sontags „Erotik der Kunst“ (siehe hierzu: Vaessens 2001: 34) leiten lassen, scheinen einander auszuschließen. Und doch ist gerade die Kombination dieser beiden Lesestrategien keine Quadratur des Kreises. Luceberts Lyrik fordert ein ergriffenes Begreifen oder ein begreifendes Ergriffenwerden geradezu heraus.

Botschaft vs. Erfahrung

Wie wir bereits gesehen haben, zieht sich Lucebert bewusst als „ik“ (Ich) aus seinen Gedichten zurück. Ihm geht es nicht um das Übermitteln *einer* Botschaft, vielmehr kreiert er einen Raum, in dem gerade jenes erfahren werden kann, was nicht als Botschaft formuliert werden kann; wofür es keine Worte gibt: für das Licht beziehungsweise den „Raum des umfassenden Lebens“. Um dieses Licht, diesen Raum erfahren zu können, müssen wir nicht nur versuchen, möglichst umfassend zu begreifen, was da steht (d.h. möglichst viele Bedeutungspotenziale zu identifizieren), sondern uns als Leser gleichzeitig auch vom Text ergreifen lassen. Es gilt, der körperlichen Sprache des „mij“ (mich) aufs Neue eine Stimme zu verleihen.

„Ich“ und „Mich“

Die Beziehung zwischen „Ich“ und „Mich“ ist eines der zentralen Themen in *apocrief/de analphabetische naam*, und es ist kein Zufall, dass dieser Band mit dem folgenden Sonett beginnt:

sonnet	Sonett
ik	Ich
mij	Mich
ik	Ich
mij	Mich
mij	Mich
ik	Ich
mij	Mich
ik	Ich
ik	Ich
ik	Ich
mijn	Mein
mijn	Mein
mijn	Mein
ik	Ich
(Lucebert 2002: 17)	(Lucebert 1972: 35)

Der Ausgangspunkt dieses Gedichtes ist ein „Ich“. „Ich“ und „Mich“ können nicht ohne einander sein, wie aus den Quartetten deutlich wird. Erstens führt jeder Versuch des „Ich“, sein „Ich“ zu benennen, zum „Mich“, zweitens scheint das „Ich“ sich allein im und durch das „Mich“ artikulieren zu können. Ist das ein unüberwindbares Dilemma, wird sich das „Ich“ niemals artikulieren können? Nach dem Wendepunkt zeigt sich, dass dies nicht der Fall ist. Auf das doppelte „Ich“ im ersten Terzett folgt eine

Reihe von mehreren „Mein“, die die Ambivalenz zwischen „Ich“ und „Mich“ in sich birgt. Das „Mein“ verweist sowohl auf das „Ich“ (mein „Ich“) als auch auf „Mich“ (in „mijn“ steckt „mij“, möglicherweise ist dies auch als Mehrzahl gemeint („mijn“ als „mehrere ‚mij‘“)). In diesem Raum, im Raum des „Mein / Mein / Mein“ klingt schließlich das, wofür es anscheinend keine Worte gab, das unartikulierbare „Ich“. Lucebert gibt also einerseits dem „Ich“ eine Stimme, indem er durch die Maske des beziehungsweise mit der Sprache des „Mich“ spricht, während andererseits das Gedicht zu dem Raum wird, in dem das, was eigentlich benannt werden will, das „Ich“, erscheinen kann. Dadurch wird dieses „Sonnet“ zum „Ich“-Gedicht par excellence, zum „Ursonett“ (Komrij 2006), wie Gerrit Komrij es nannte.

In „De schoonheid van een meisje“ – und damit kommen wir auf das Gedicht zurück, das im Zentrum dieser Erörterung steht – sehen wir einen ähnlichen Prozess. Auch in diesem Gedicht geht es, wenn auch nicht an erster Stelle, um die ambivalente Beziehung zwischen „ik“ und „mij“ und darum, dass „ik“ nicht ohne „mij“ sein kann, wie auch das „mij“ nicht ohne „ik“. Auch in „De schoonheid van een meisje“ zeigt Lucebert, dass das „ik“ sich nur als und durch das „mij“ artikulieren kann. Zugleich kreiert das Wechselspiel zwischen „ik“ und „mij“ einen Raum, durch den hindurch etwas sichtbar wird, wofür es (eigentlich) keine Worte gibt. Es liegt am Leser, sich von diesem Körper, diesem Raum ergreifen zu lassen, durch diesen Körper hindurch zu sprechen, den Worten „ik“ und „mij“ aufs Neue eine Stimme zu verleihen und sich damit ebenfalls dem anzunähern, was nicht benannt werden kann: hier: „de schoonheid van een meisje / of de kracht van water en aarde“.

ambivalente Beziehung

In Luceberts Lyrik zeigt Bedeutung sich nicht als etwas, das „existiert“, sondern als etwas, das stets neu und anders erscheint und doch auch vertraut ist. Deshalb wird „der Raum des umfassenden Lebens“ beziehungsweise „ware schoonheid“ auch nicht „unauffällig“ („onopvallend“) beschrieben, sondern versucht der Dichter vielmehr sich nur anzunähern, versucht er etwas erfahrbar zu machen, indem er „drum herum“ schreibt, indem er das schreibt, was schreibbar ist. Wenn alle Namen buchstabiert sind, bleibt das übrig, wofür es keine Buchstaben, keine Worte gibt: der analphabetische Name. Durch „Um-Schreibung“ buchstabiert Lucebert, was nicht gesagt werden kann, den Raum, für den es

keine Sprache gibt beziehungsweise den Raum, der nicht durch Sprache beschränkt wird: den „Raum des umfassenden Lebens". Zugleich kreiert Lucebert mit seiner Poesie – wie Thomas Rosenboom es ausdrückt – einen „Tunnel" (Aalbers 1984), der „Ein-Sicht" ermöglicht, einen Tunnel, in dem genau dieser Raum des umfassenden Lebens spürbar wird, der zu dem hinführt, was er das „Licht" nennt. Es bleibt dem Leser überlassen, sich in diesem Tunnel wortwörtlich „be-greifen" zu lassen, um daraufhin mitzuschwingen, selbst als „Per-sona" Stimme zu verleihen.

idealer Leser und Distanz

Was für den Autor gilt, gilt bei Lucebert auch für den Leser. Lucebert erwartet vom Leser nicht an erster Stelle, dass er als ein idealer Leser aus der Distanz zu begreifen versucht, sondern zugleich auch, dass er sich begreifend ergreifen lässt, dass er aufs Neue die Namen buchstabiert und so den Raum des Lebens „klingen" lässt. Beim Lesen der Gedichte Luceberts geht es um ein Wahrnehmen mit Sprache und Körper, um ein Mit-Schwingen, um ein Mit-Buchstabieren der „namen a" und der „namen a z". Es ist nicht zuletzt ein mit-vollziehender, nicht nur ein rational nach Bedeutungen suchender oder eher unbeteiligt Techniken analysierender Leser gefordert.

Coda: Lucebert en de Vijftigers

Ton Anbeek vergleicht in seiner Geschichte der niederländischen Literatur vom Ende des neunzehnten bis in die 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts die Poetik der Vijftigers mit jener der Dichter, die Ende des 19. Jahrhunderts die Literatur in den Niederlanden erneuerten: die Tachtigers [die Achtziger]. Ebenso wie Kloos würden sich nach Meinung Anbeeks auch die Vijftigers von der „traditionellen Mitteilungspoesie" (Anbeek 1991: 206) distanzieren und sich auf die Suche nach der „Urkraft" (Anbeek 1991: 206) der Sprache begeben. Dabei übersieht Anbeek einen großen Unterschied zwischen den Tachtigers und den Vijftigers. Während die Tachtigers im allerindividuellsten Ausdruck allerindividuellster Gefühle schwelgen (oder, was die Symbolisten betrifft, in metaphysischen Erfahrungen), versuchen die Vijftigers vielmehr ganz allgemein, einen Raum für Erfahrung zu schaffen.

Tachtigers und Vijftigers

Das experimentelle Gedicht der Vijftigers ist, um einen berühmten Vijftiger zu zitieren, keine „verzierte Zwangsjacke für eine schlafende Schönheit" (Kouwenaar 2001: 15), ist mehr als

Verpackung. Es ist ein „in sich selbst geschlossenes Stück Aktion“ (Kouwenaar 2001: 15), Raum für einen Inhalt, der erst dann vorhanden sein kann, der erst dann klingen kann, wenn „das Konglomerat von Ursachen und Wirkungen: Laute, Rhythmen, Bilder, Bedeutungen und ihre wie Angelruten ausziehbare Verlängerungen“ (Kouwenaar 2001: 15) von der Stimme gefüllt, geweckt wird. Die Lyrik der Vijftigers ist mehr als „spontane Kreativität und autonome Bildsprache“ (Anbeek 1991: 208). Vijftigers wie Lucebert streben nach der Umkehrung (siehe hierzu z.B. das Gedicht „Ich drehe eine kleine Revolution ab“); es geht ihnen um „das Weich-Machen von Stein, das Feuer-Machen aus Wasser, das Regen-Machen aus Durst“ (Kouwenaar 1982: 113), um die fortwährende Verschiebung und Abwandlung dessen, was allgemein als absolute Pole angesehen und anerkannt wurde. Auf die von ihnen verwendeten rhetorischen Figuren, mit denen sie etablierte Ordnungssysteme untergraben, wurde bereits hingewiesen: Alliterationen, Neologismen, Parataxe, Chiasmus und Synekdoche. Mit diesen und anderen Kunstgriffen „ent-decken“ sie – um es mit Hans Andreus, einem der besten Freunde Luceberts, zu sagen – das Leben, verwandeln sie die Erde in „wirkliche Erde“ (aus „Credo“, zit. n. Anbeek 1991: 210), in den „Raum des umfassenden Lebens“.

Verschiebung und Abwandlung

Wenn die Vijftigers die Wörter neu erfinden, dann wollen sie damit keinen anderen Raum abstecken, sondern Grenzen hörbar, sichtbar, fühlbar machen, innerhalb derer eine (neue) Erfahrung möglich wird. Es geht also darum, nicht einfach Schönes zu produzieren, denn die Schönheit hat – wie es im Gedicht „Ich suche auf poetische Weise“ heißt – ihr Gesicht verbrannt. Es gilt, die Schönheit neu zu entdecken:

Ich habe darum die Sprache
In ihrer Schönheit aufgespürt
Erfuhr daraus daß sie nichts Menschliches mehr hatte
Als die Wortgebrechen des Schattens
Als das ohrenbetäubende Sonnenlicht

(Lucebert 1972: 25)

„Vijftig“ steht für mehr als eine Fortsetzung oder Wiederaufnahme einer avantgardistischen (modernistischen) Tradition. Vielleicht ist die Lyrik der Vijftigers noch am ehesten mit jener Martinus Nijhoffs verwandt. Dieser noch eher traditionelle Dichter ver-

suchte schon in den zwanziger Jahren, einen ähnlichen poetischen Raum zu schaffen. Doch Luceberts Lyrik ist viel körperlicher.

experimentelle Lyrik

Schon in den 70er Jahren hat Hugo Brems in seiner Dissertation die Körperlichkeit in der Lyrik der experimentellen Dichter untersucht. Brems, der bewusst von den „Experimentellen" spricht, um die Dichter, die hier Vijftigers genannt werden, von ihren Zeitgenossen zu unterscheiden, zeigt auf, dass der innovative Charakter der Vijftigers-Poesie in Bezug auf die Körperlichkeit nicht in der häufigen Verwendung von Bezeichnungen für Körperteile liegt. In dieser Hinsicht ist der Unterschied zur traditionelleren Lyrik von Generationsgenossen und Vorläufern der Vijftigers offensichtlich relativ. Zugleich zeigte Brems schon früh, dass die Körperlichkeit in Gedichten wie denjenigen Luceberts mehr ist als die Erfahrung von Körperlichkeit „im und durch das Wort" (Brems 1976: 9). Poesie, wie die von Lucebert, ist keine Poesie, die auf Erfahrung „beruht" oder eine Erfahrung „beschreibt", sondern Poesie, die selbst „experience", „Erfahrensweise" (Brems 1976: 250) ist. Ein Dichter wie Lucebert verherrlicht weder den Körper noch betrachtet er ihn als Feind. Vielmehr versucht er, wie gesagt, solche Gegensätze aufzulösen, indem er den Körper einerseits als den Raum betrachtet, der dem Raum des umfassenden Lebens Stimme verleiht, und andererseits als den Raum, der die Erfahrung des „Lichts", das nicht in Worte gefasst werden kann, möglich macht.

Iterabilität

Name und Körper sind im Werk Luceberts und anderer Vijftigers nicht länger zwei Aspekte einer Person. Sie sind austauschbar geworden. Mehr noch: Erst in der ständigen Vertauschung, in der fortwährenden Verschiebung (in der postmodernen Literaturtheorie spricht man in diesem Zusammenhang von „Iterabilität") wird das, was gesagt wird, sichtbar, fühlbar, hörbar. Zwischen Namen und Körper, im Akt des Nennens, erscheint das „Ich". Dies kann anhand der folgenden Passage aus dem Gedicht „Wo bin ich" illustriert werden:

waar ga ik	Wo geh ich
waar ben ik	Wo bin ich
men mij	Lenk mich
letter mij	Buchstabiere mich
is mij is mij	Ist mir ist mir
mij	Mir
frijs	Frier
mij	Mir
is mij	Ist mir
(Lucebert 2002: 19)	(Lucebert 1972: 32-33)

Das namenlose „Ich“ fühlt sich erst dann als Ich, wenn es als „Mich“/„Mir“ gelenkt (gezähmt) und buchstabiert (verbal ausgedrückt) wird. Nur wenn es ein „Mich“ gibt, wenn das „Mich“ im Sein neu ersteht beziehungsweise aufersteht („verrijst“) („frijs“ wird hier als gesprochene Form von „verrijs“ gelesen und nicht als „vries / frier“ interpretiert, wie in der Übersetzung von Ludwig Kunz), erst dann kann das „Ich“ durch das „Mich“ hindurch klingen.

Die Experimentellen wie Lucebert beschreiben keine Wirklichkeit und schreiben auch weder eine neue noch eine andere. In der Lyrik der Vijftigers ist das Gedicht der Körper. Dieser Körper ist die Grenze, durch die Wirklichkeit „aufblitzt“. Es ist kein Zufall, dass in der Lyrik der Vijftigers Auge und Ohr nicht als „absolute“ Wahrnehmungsorgane, sondern eher wie Haut und Hand als Grenze fungieren.

Grenze

dat is een oog
dit is een oor
trilt en er is
kunst

(Lucebert 2002: 58)

Über diese Zeilen aus „Ik ben met de man en de macht“ hat sich die niederländische Kritik äußerst erregt. Aber diese Aufregung beruhte vor allem auf einem Missverständnis. Lucebert hat hier sicher nicht gemeint, dass jede Schwingung Kunst ist. Er will vielmehr verdeutlichen, dass man erst dann von Kunst sprechen kann, wenn Auge und Ohr nicht „wahr“-nehmen (Wahrnehmungen „machen“), sondern wenn sie als (mit-)schwingende

beziehungsweise oszillierende Grenze das Wahrnehmen selbst sind, mitschwingend nachvollziehen.

Einem experimentellen Dichter wie Lucebert geht es um möglichst viele, sich möglichst schnell verschiebende und verändernde Erfahrungen, um möglichst viele Grenzen. Dadurch wird möglichst viel Raum fühlbar. Der Leser ist gefordert, sich mit diesem Körper, diesem sprachlichen Raum, diesen Grenzen auseinanderzusetzen. Die Verzweiflung, die durch das Bestreben entsteht, das „Netzwerk von Korrespondenzen" (Brems 1976: 149) in Gedichten wie jenen Luceberts zu begreifen, ist verständlich, aber nicht beabsichtigt. Offen werden für die Erfahrung dessen, was nicht gesagt oder beschrieben werden kann, die Konfrontation mit dem „Raum des umfassenden Lebens" beziehungsweise dem „Licht", das ist die Aufgabe des Lesers. Dafür muss er vom Standpunkt des alles beherrschenden und beurteilenden außenstehenden Subjekts ein wenig abrücken und von seinem Erwartungshorizont weniger Gebrauch machen, um Urteile zu fällen und festzuschreiben, als um zu erleben und dem Erlebten erneut Stimme zu verleihen, es erklingen zu lassen.

Einsatz des Erwartungshorizonts

(Übersetzung: Christine Hermann)

Literatur

Aalbers, Paul. „Thomas Rosenboom: De mensen thuis". *NRC Handelsblad* 16. Februar 1984.

Anbeek, Ton. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985.* Amsterdam: De Arbeiderspers, 1991.

Brems, Hugo. *Lichamelijkheid in de experimentele poëzie.* Hasselt: Heideland-Orbis, 1976.

Hofman, Peter. *Lichtschikkend en zingend: de jonge Lucebert.* Amsterdam: De Bezige Bij, 2004.

Jauß, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

Komrij, Gerrit. „Gerrit Komrij over ‚sonnet'". 2006. *Kb.nl.* 30. August 2006. <http://www.kb.nl/dichters/lucebert/lucebert-komrij2.html>.

Kouwenaar, Gerrit. *Vijf 5tigers.* 4. Aufl. Amsterdam: De Bezige Bij, 2001. [1954].

— *Gedichten 1948-1978.* Amsterdam: Querido, 1982.

Lucebert. *Verzamelde gedichten.* Amsterdam: De Bezige Bij, 2002.

— *Wir sind Gesichter: Gedichte und Zeichnungen*. Auswahl, Nachwort und Übersetzung von Ludwig Kunz. Mit einer Einleitung von Helmut Heißenbüttel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

Oegema, Jan. *Lucebert, mysticus: Over de roepingsgedichten en de 'Open brief aan Bertus Aafjes'*. Nijmegen: Vantilt, 1999.

Panhuijsen, Jos. „Taal, die niets menselijks meer heeft? Lucebert toont de situatie: een experimenteel dichter zwevend in het Zuiden“. *Het Binnenhof* 14. März 1953.

Romke, Rudy. „De keizer der vijftigers“. *De Groene Amsterdammer* 29. August 1953.

Segers, R.T. *Het lezen van literatuur*. Baarn: Ambo, 1980.

Segers, R.T., Hg. *Receptie-esthetika: grondslagen, theorie en toepassing*. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1978.

Stokvis, Willemijn. *Lucebert: dichter, schilder*. Abkoude: Uniepers, 1991.

Vaessens, Thomas. *De verstoorde lezer: Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Nijmegen: Vantilt, 2001.

Watering, C.W. van de und P. Kralt. „Lucebert“. *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur.* Hgg. Ad Zuiderent, Hugo Brems und Tom van Deel. Groningen: Nijhoff, 2005. 1-23.

10 „Einen Roman, in den du alles holterdipolter reinkippst“: Louis Paul Boon, *De Kapellekensbaan* (1953)

Lut MISSINNE & Beatrix VAN DAM

Einleitung

Wie könnte man den Titel von Louis Paul Boons Roman *De Kapellekensbaan of de I. illegale roman van Boontje* (1953) am besten ins Deutsche übersetzen? *Eine Straße in Ter-Muren*, *Ein Mädchen aus Ter-Muren* oder *Der Kapellekensweg oder der I. illegale Roman von Boontje*? Der letzte Titel wird in den Ohren der Leserinnen und Leser zweifellos am korrektesten klingen, denn er kommt dem Original am nächsten. Dennoch wurden auch die ersten zwei Titel tatsächlich als Titel für deutsche Übersetzungen des Romans verwendet. Denn es sind zwischen 1970 und 2002 drei verschiedene deutsche Übersetzungen dieses flämischen Klassikers auf den Markt gebracht worden. Die Unterschiedlichkeit der deutschen Titel sagt uns etwas über die verschiedenen Akzente, welche die Übersetzer setzen wollten. Als Jürgen Hillner 1970 *De Kapellekensbaan* übersetzte, war er der allererste, der dem deutschen Publikum die Möglichkeit bot, das Werk des flämischen Autors Louis Paul Boon kennen zu lernen. Obwohl er für seine Übersetzung leider die 1964 vom Autor selbst gekürzte Version benutzte, waren die deutschen Rezensenten sich dessen bewusst, dass man es hier mit einem wichtigen europäischen Autor zu tun hatte.

deutsche Übersetzungen

Der Name des Dörfchens Ter-Muren, der in zwei der drei deutschen Titel auftaucht, erschließt sich aus der Fortsetzung von *De Kapellekensbaan*, dem Roman *Zomer te Ter-Muren* (dt. *Sommer in Ter-Muren,* 1986), der 1956 erschien. Der Titel der ersten Übersetzung, *Eine Straße in Ter-Muren*, scheint zu suggerieren, dass wir es mit einem sozialen Roman zu tun haben. Die zweite Übersetzung, *Ein Mädchen aus Ter-Muren*, 1986 von Hans Herrfurth angefertigt und noch vor dem Mauerfall erschienen, stellt schon mit ihrem Titel die Figur der Ondineke in den Vordergrund. Im Klappentext wird – aus DDR-Perspektive nicht über-

raschend – die Geschichte als Sieg des Proletariats interpretiert, „ein monumentales Zeitgemälde vom mühsamen Aufbruch aus Elend und Verzweiflung.“ Der dritte Übersetzer hat auch den Untertitel des ursprünglichen Romans übernommen: „der I. illegale Roman von Boontje“ – wie wir später noch sehen werden ein wichtiger Hinweis auf die Art und Weise, wie die Geschichte erzählt wird und auf die Position, die Boon sich selbst mit diesem Roman in der niederländischen Literaturtradition zudachte. Dieser Untertitel verweist zugleich darauf, dass Gregor Seferens‘ Übersetzung von 2002 wieder den vollständigen Text, wie er in der ersten Ausgabe erschienen war, als Vorlage genommen hat. Der Klappentext der Ausgabe aus dem Jahr 2002 nennt *Der Kapellekensweg* einen „Klassiker der niederländisch-flämischen Moderne“, situiert das Buch jedoch gleichzeitig in einem breiteren Kontext: „ein Stück europäischer Geschichte als Roman einer Provinzstraße.“

Moderne

Autor und Werk

Louis Paul Boon wurde 1912 als erstes Kind einer katholischen Familie in Aalst, einer kleinen Fabrikstadt in Ostflandern, geboren. Er wollte Maler werden und schrieb sich an der Akademie für bildende Künste in Aalst ein. Dort lernte er einige Künstler kennen, mit denen er ein Leben lang befreundet bleiben sollte, unter anderem Maurice Roggeman, den Künstler, der in *De Kapellekensbaan* als „Tippetotje“ getarnt ist. Nach zwei Jahren brach Boon sein Studium ab, weil er zusammen mit seinem Vater als Auto- und Häuseranstreicher für den Unterhalt seiner Familie sorgen musste. Dennoch blieb er sein ganzes Leben lang als bildender Künstler tätig: Er fertigte Linolschnitte, Gemälde, Montagen und Kollagen. Eine Sammlung von Pin-Up-Fotos wuchs zu seiner berüchtigten „phänomenalen Feminathek“ heran – ein Thema, das sowohl in seinem literarischen wie in seinem bildenden Werk immer wieder zurückkehrt. 1933 heiratete er Jeannette de Wolf, drei Jahre später wurde Jo, ihr einziger Sohn, geboren. Während der Kriegsjahre begann Boon intensiv zu schreiben und zu malen. Im Jahr 1940 war er nach drei Monaten Kriegsgefangenschaft in Deutschland arbeitslos und beschloss, vom Schreiben zu leben, was nur sehr mühsam zu realisieren war. Boons eigentlicher Debütroman, *Het brood onzer tranen*, ein Buch, das er 1939 – der

Periode, in welcher er Kriegsdienst leisten musste – geschrieben hatte, wurde nie publiziert. *3 mensen tussen muren*, ein Roman in Linolschnitten, den er 1942 vollendete und der Boons Doppeltalent als Schriftsteller und als Zeichner illustriert, sollte erst 1969 herausgegeben werden. Das erste Buch, das herausgegeben wurde, war *De voorstad groeit* (1943), ein umfangreicher Roman, der sofort mit dem Leo J. Krynpreis, einem Preis für den besten Debütroman, ausgezeichnet wurde.

Auszeichnung für Debüt

Nach der Befreiung von der Besetzung Belgiens durch das nationalsozialistische Deutschland wurde Boon Journalist bei einer kommunistischen Zeitung, *De Roode Vaan*. Ein gutes Jahr später wurde er wegen seiner antidoktrinären Haltung entlassen und landete als Redaktionssekretär bei der linken Wochenzeitung *Front*. Boons zahllose Beiträge in (Wochen-)Zeitungen, welche in der schwierigen Nachkriegszeit für ihn eine wichtige Einnahmequelle darstellten, werden als Teil seines Gesamtwerkes betrachtet, da Boon darin über seine Kunstauffassung schreibt, aber auch die unterschiedlichsten Themen, die Literatur und die Kunst seiner Zeit kommentiert. Sie wurden auch gesammelt publiziert. In *De Kapellekensbaan* werden die Schwierigkeiten, auf die Boon bei *De Roode Vaan* stieß, in den Beiträgen des Journalisten Johan Janssens, der als Boons Alter Ego eingeordnet werden kann, ausführlich beschrieben. Auch viele der Reinaerttexte aus *De Kapellekensbaan* waren in einer leicht anderen Form schon eher in Zeitungen erschienen. 1954 wurde Boon fester Mitarbeiter der Genter sozialistischen Zeitung *De Vooruit*. Inzwischen waren auch seine Romane *Abel Gholaerts* (1944; dt. *Abel Gholaerts*, 1990) *Vergeten straat* (1946) und *Mijn kleine oorlog* (1947; dt. *Mein kleiner Krieg*, 1988) erschienen, aber es sollte bis 1953, dem Jahr, in dem *De Kapellekensbaan* publiziert wurde, dauern, bis Louis Paul Boon sich in der literarischen Welt, vor allem in den Niederlanden, einen Namen machte.

Die erste Ausgabe von *De Kapellekensbaan* erschien 1953 bei dem niederländischen Verlag „De Arbeiderspers“ in Amsterdam. Boons flämische Herausgeberin Angèle Manteau, bei der seine ersten Romane erschienen waren, hatte die Publikation des Buches wegen seines experimentellen Charakters nicht gewagt. Da von der ersten Auflage nach vier Jahren ein Großteil der Exemplare noch nicht verkauft worden waren, beschloss der Verlag „De Arbeiderspers“ 1964 ein Taschenbuch auf den Markt zu brin-

experimenteller Charakter

gen – eine vom Autor überarbeitete und stark gekürzte Version. Vor allem die Textteile, die aktuelle Entwicklungen behandelten, wurden gestrichen. Von der Mitte der sechziger Jahre an scheint Boon den Zugang zu einem breiteren Publikum gefunden zu haben. Der veränderte Zeitgeist, die zunehmende Aufmerksamkeit von Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern für sein Werk (insbesondere von Paul de Wispelaere) und die offizielle Anerkennung in Form von Preisen – Boon nahm 1966 den Constantijn Huygenspreis, einen Preis für das Gesamtwerk, entgegen – stellen mit die Grundlage für die Zunahme dieses Erfolges dar. Für seine späteren sozialen Romane *Pieter Daens* (1971) und den posthum erschienenen Roman *Het Geuzenboek* (1979) wählte er einen klassischeren Romanaufbau.

Boon hatte den Roman *De Kapellekensbaan* schon während des Krieges begonnen. Erst schrieb er an einer Erzählung über das Mädchen Ondine (die damals noch Odile hieß) und Oscar, aber nach eigenen Angaben zerriss er das Manuskript aus Unzufriedenheit über den klassischen Aufbau des Romans. Später beschloss er, die Geschichte über Ondine mit Kommentaren über das Entstehen des Romans zu spicken. Dadurch thematisiert *De Kapellekensbaan* auch in hohem Maß Boons Schriftstellertum in den ersten zehn Jahren nach dem Krieg. Der Roman besteht aus drei Kapiteln, jedes Kapitel umfasst jeweils eine große Zahl kleinerer Abschnitte, insgesamt etwa dreihundert. Es gibt drei Erzählstränge in dem Buch: der „aktuelle Roman“ besteht aus kurzen Abschnitten, in denen die Freundinnen und Freunde des Schriftstellers Boontje das Zustandekommen des Buches und die Ereignisse der Nachkriegsjahre kommentieren. Die Abschnitte über Reinaert sind persiflierende und aktualisierte Adaptionen des mittelalterlichen Tierepos *Van den vos Reynaerde* und die Erzählung über das Mädchen Ondine erscheint am ehesten als klassisch erzählte Geschichte. Die diversen Erzählstränge sind dadurch erkennbar, dass die Abschnitte jeweils einen eigenen Titel tragen und abwechselnd kursiv (Ondineroman) und nicht kursiviert (der aktuelle und der Reinaertroman) gedruckt sind. Hier soll nur die Geschichte über Ondine kurz zusammengefasst werden.

drei Erzählstränge

Van den vos Reynaerde **vgl. Kap. 1**

Inhalt

In einem Vorwort mit dem Titel „Das Buch über den Kapellekensweg" stellt ein Erzähler das Buch als einen Roman über „den mühsamen AUFSTIEG DES SOZIALISMUS" im neunzehnten Jahrhundert und „den untergang des bürgertums, welches 2 weltkriege aufs haupt bekam" dar. Aber „zwischendurch und nebenbei" handele es sich auch um ein Buch, das sich „in unserer modernen Zeit" abspiele (Boon 2002: 5).

Ondine, die Hauptfigur der Haupterzählung, wird „im Jahr 1800-und-soundso-viel" geboren. Am Beginn des Buches ist sie ungefähr zehn Jahre alt und wohnt in einem Außenbezirk von Ter-Muren, am Kapellekensweg. Die Bevölkerung des Industriestädtchens, das für Boons Geburtsstadt Aalst steht, ist zum größten Teil in den zwei Fabriken, welche die Umgebung dominieren, tätig: der Garnfabrik „De Filature" und der Deckenfabrik „De Labor". Die Direktoren der beiden Fabriken sind katholisch beziehungsweise liberal und so ist auch die Bevölkerung in zwei Gruppen aufgeteilt.

Die Familie, in der Ondine aufwächst, setzt sich zusammen aus einer nervenkranken Mutter, der verrückten Zulma, einem Vater mit dem Spitznamen Vapeur (Französisch für „Dampf") und schließlich Valeer, Ondines kleinem, geistig behinderten Bruder, der nicht laufen kann, weil er einen viel zu großen Kopf hat und der daher in einem Holzwägelchen herumgefahren wird. Vater Vapeur verwendet all seine Zeit und Energie auf sein „perpetuum mobile", eine Erfindung, mit welcher er die Welt verändern möchte.

Kleinbürgertum und Katholizismus

Zwei Triebfedern steuern Ondine in ihrem Handeln: ihre katholische Erziehung und ihre kleinbürgerliche Herkunft. Sie hofft, dass etwas von der heiligen Geschichte auf sie abstrahlen könnte und lebt in dem Wahn, dass sie eigentlich zu der Klasse der adligen Fabrikbesitzer gehört. Ihr Ehrgeiz ist es, über ihre Herkunft hinaus zu wachsen. Darum betrachtet Ondine die Bemühungen des „Meneerke Brys", der eine Krankenkasse für die Arbeiter gründen möchte, als eine Gefahr und scheut kein Mittel, mit den Söhnen der Fabrikchefs Kontakt zu suchen und so ihren gesellschaftlichen Traum zu verwirklichen. Sie hält sich in dunklen Cafés auf und zieht sogar eine Zeit lang bei dem Sohn des Fabrikchefs Achilles Derancourt im Schloss ein, obwohl dieser kurz

davor ist, eine Dame seines Standes zu heiraten. Sie stiehlt Geld aus dem Opferstock und bestiehlt ihren Vater, um sich als reiche Dame ausstaffieren zu können. Als Achilles sie verstößt, lässt sie sich auf andere Männer ein, wird schwanger und ertränkt das neugeborene Kind in der Toilette.

Inzwischen scheint die soziale Bewegung des Meneerke Brys von Erfolg gekrönt zu sein, die Bevölkerung entwickelt immer mehr Sympathie für die Sozialisten und Ondine beschleicht das Gefühl, ganz und gar allein zu stehen. Sie versucht noch, aus den Geschäften der Derancourts Gewinn zu ziehen, als diese vier Villen bauen lassen. Für ihren Vater kann sie einen Vertrag für die Schreinerarbeit der Häuser herausschlagen. Aber schon bald stellt sich heraus, dass sie sich hat betrügen lassen und sie sieht ein, dass sie finanziell gesehen kaum etwas aus dem Geschäft übrig behalten kann. Ondine fühlt sich dennoch mächtig, als sie das Geld bei den neuen Bewohnern der Villen abholen darf. Bei einem der Ehepaare trifft sie den Sohn Oscar Schatt, der ihr als geeigneter Heiratskandidat erscheint. Oscar ist ein träumerischer Junge mit künstlerischen Ambitionen und obwohl Ondine sich sehr wohl bewusst ist, dass eine Hochzeit mit ihm sie nicht glücklich machen wird, setzt sie hartnäckig ihre Versuche, Oscar zu erobern, fort. Dies alles vollzieht sich in einer traurigen Atmosphäre: Die Sozialisten gewinnen weiter an Boden und Ondine gerät in einen Streit mit Mutter Schatt, die eine Heirat vermeiden möchte. Aber sie verführt den Vater, um ihr Ziel zu erreichen. Die Hochzeit findet schließlich statt, Ondine und Oscar heiraten und ziehen in ein kleines, armseliges, verfallenes Zimmer ein, das voller Läuse ist.

traurige Atmosphäre

1956 erschien *Zomer te Ter-Muren* mit dem Untertitel „Das zweite Buch über den Kapellekensweg", ein Roman in ähnlich großem Umfang wie der erste Teil. In diesem Buch werden die Erzählstränge aus *De Kapellekensbaan* weiter entwickelt, aber auf allen Ebenen wird die Situation immer aussichtsloser. Oscar, der inzwischen in Brüssel Arbeit gefunden hat, verliebt sich in Jeaninne. Als er nach dem Ersten Weltkrieg nach Brüssel zurückkehrt, stellt sich heraus, dass sie inzwischen mit einem deutschen Feldwebel verheiratet ist und so ihre Familie in Diskredit gebracht hat. Einen Moment lang scheint es Oscar, als ob er seinen Künstlertraum in die Wirklichkeit umsetzen könnte, aber er wird doch nicht anerkannt und ist schließlich auf Sozialhilfe angewie-

sen. Ondine, die den ärmlichen Zustand ihres Haushalts als eine große Demütigung empfindet, gibt sich mehr und mehr der Erkenntnis hin, dass keine Veränderungen möglich sind und dass jede für sich selbst ihr kleines Glück suchen muss. Es stellt sich heraus, dass die sozialistische Partei durch Machtmissbrauch aus den eigenen Reihen heraus unterlaufen wird. Die Bedrohung durch den Faschismus und den sich ankündigenden Zweiten Weltkrieg hängen wie ein Fluch über der Geschichte, in der sich die Zeitachsen der Ondinegeschichte und des aktuellen Romans aufeinander zu bewegen. Schließlich wird offenkundig, dass dieses Buch, stärker noch als der erste Teil, die fatalistische Lebensperspektive Boons ausdrückt. So formen *De Kapellekensbaan* und *Zomer te Ter-Muren* zusammen Boons Darstellung einer „hoffnungslos entkoppelten Zeit."

Bedrohung durch den Faschismus

Struktur des Romans

Der besonderen Struktur von *De Kapellekensbaan* mit den drei Erzählsträngen kann man sich auf verschiedene Arten und Weisen annähern. Manche betrachten den Roman als Rahmenerzählung, welche die Entstehungsgeschichte eines Romans beschreibt. Einige Autoren haben die Struktur des Buches mit der des Romans *Max Havelaar* von Multatuli verglichen (vgl. Robert Anker und Hella S. Haasse). Boontje ist dann die Figur, die ein Buch mit dem Namen „der I. illegale Roman" oder „das Buch über all das, was auf dem Kapellekensweg, der Kapellekensbaan zu hören und zu sehen war, vom Jahr 1800-und-soundso-viel bis heute" schreibt (Boon 2002: 5). In diesem Roman wird dieser Auffassung nach die Erzählung über das Mädchen Ondine und gleichzeitig der „aktuelle Roman" über „unsere[r] moderne[r] Zeit" (Boon 2002: 5) erzählt. Eine der Figuren aus dem aktuellen Roman, der Tageszeitungsschreiber Johan Janssen, schreibt für seine Zeitung kurze Beiträge über Reinaert, womit die Reinaert-Erzählung sich gleichsam auf einer dritten Erzählebene befindet.

Max Havelaar **vgl. Kap. 10**

Andere betrachten *De Kapellekensbaan* unter anderem auf Grund der typografischen Markierung der Ondinegeschichte und der Andeutung des unterschiedlichen Inhalts durch die kurzen Titel der einzelnen Abschnitte eher als einen Roman mit drei verschiedenen Handlungssträngen. Für beide Perspektiven gilt in jedem Fall die Feststellung, dass die verschiedenen Erzählstränge

Verbindung der Erzählstränge

oder –ebenen durch Kommentare, sich überschneidende Thematiken, parallele Ereignisse und Anspielungen miteinander verbunden sind. Das wird schon auf der ersten Seite deutlich, auf der steht, dass das „Buch über den Kapellekensweg“ sowohl von den „Kinderjahre[n] von Ondineke“ als auch von „unserer modernen Zeit“ handeln soll. Ein schönes Beispiel der Verbindung zwischen den Erzählsträngen ist das „neue Kloster der Ultramarxisten“ (Boon 2002: 41), über das Johan Janssens schreibt und mit dem er die kommunistische Partei meint. Denn auch in seiner Reinaerterzählung ist die Rede von den „Kanonikern des neuen Klosters der Scharlachroten“ (Boon 2002: 191). Durch Wortassoziationen, übereinstimmende Zeitangaben oder das Auftreten einer Figur auf einer anderen Erzählebene, werden die Ebenen ebenfalls miteinander verbunden. Auf diese Art und Weise gibt Boon seiner Ansicht Ausdruck, dass das Individuum in allen Zeiten, vom Mittelalter bis heute, in dem System, in dem es leben muss, desillusioniert wird.

Forschungsstand

Als *De Kapellekensbaan* 1953 erschien, bekam das Buch zwar einige besonders lobende Kritiken, aber trotzdem hatten viele Kritiker Schwierigkeiten mit dem Roman: Vor allem das kompositorische Experiment stieß auf Widerstand. In Flandern hatten katholische Kritikerinnen und Kritiker auch moralische Einwände, sie fanden die offene Sexualität, den Zynismus und die antikirchlichen Kommentare anstößig. Nichtsdestotrotz erkannten die meisten, dass hier ein wichtiges Talent am Werk war. Rezensionen von Zeitgenossinnen und -genossen, wie die Rezension der niederländischen Schriftstellerin Anna Blaman, mit dem Titel „Tragik als menschlicher Mangel“, weisen darauf hin, dass Boons Perspektive auf das Leben als typisch für die Nachkriegsgeneration erkannt wurde, so wie sie auch in den Niederlanden mit G. Reve und W.F. Hermans in Erscheinung getreten war. Eine andere zeitgenössische Reaktion sah in diesem Buch ein Prosamusterstück der experimentellen Erneuerungsbewegung, die sich mit den „Vijftigers“ [den „Fünfzigern] in der Poesie manifestiert hatte.

Nachkriegsgeneration

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Boon kam in den Sechzigerjahren richtig in Fahrt. Es war vor allem der Boonforscher und Prosaschriftsteller Paul de Wispelaere, der mit sei-

ner Studie über *De Kapellekensbaan* als Antiroman und über die Rolle der Ironie in diesem Werk die Wertschätzung für das Innovationspotential von Boons experimentellem Schreibstil etablierte (1966, 1977). Als zentrale Thematik bei Boon nannte de Wispelaere „den unauflösbaren Konflikt zwischen individuellem Traum und politisch- gesellschaftlichem oder ideologischem System" (de Wispelaere 1989: 7). Ab dieser Zeit begann ein nicht abreißen wollender Strom von Studien über diesen flämischen Nobelpreiskandidaten. Gerrit van Bork (1977) hat das Werk Boons vor allem nach Strukturaspekten und Motiven untersucht (Lolitamotiv, Unvollkommenheitsmotiv, Motiv des Zweifels, Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft etc.). Bert Vanheste betrachtete Boons Werk insbesondere aus literatursoziologischer Perspektive und las *De Kapellekensbaan* als Ausdruck des Zweifels und der Entzauberung, typisch für die ideologische Krise der linken Intellektuellen der Nachkriegszeit (Vanheste 1994). Andere Forscherinnen und Forscher setzten eigene Akzente: die paradoxe Beziehung zwischen dem Buch (Fiktionalisierung) und der Wirklichkeit (Defiktionalisierung) bei Annie van den Oever (1992); die postmodernen Lesemöglichkeiten des Romans (Theo D'haen 1994) oder die Entstehungsgeschichte des Zweiteilers *De Kapellekensbaan / Zomer te Ter-Muren* (Jos Muyres 1995). Boonbiograf Kris Humbeeck richtete das Louis-Paul-Boonzentrum an der Universität Antwerpen ein und leitet derzeit die Ausgabe der Gesammelten Werke, die seit 2005 erscheint.

Innovationspotential

Louis-Paul-Boonzentrum

Enttäuschte Erwartung

Im folgenden Zitat, das als Überleitung zur Analyse dienen soll, kommen die Figuren des „aktuellen Romans" zu Wort:

> Wenn ich das, was gesagt wurde, zusammenfasse, sagt Johan Janssens in seinem schönen Tageszeitungsstil, dann muß ich dem kantoralen Schulmeister recht geben, wenn er sagt, daß es nichts mehr zu sagen gibt, doch gleichzeitig kann ich dir auch nicht widersprechen, wenn du sagst, daß alles Gesagte alle zehn Jahre mit anderen Worten wiederholt werden muß. Ha, und wenn ich das richtig sehe, dann ist die Schlußfolgerung hieraus, daß sich die Form ändern muß, denn sowohl der sich evolutionär entwickelnde Verstand und die unveränderliche Dummheit des Menschen als auch der schöne Glaube an die Zukunft und der ketzerische Zweifel daran waren in der antiken Zivilisation genau dieselben

wie heute in unserer heutigen Zivilisation, doch einer muß den Wein in neue Schläuche füllen – wenn ich mich in meiner Eigenschaft als Dichter so ausdrücken darf –, damit jeder, der sich daran betrinkt, auch versteht, daß nicht nur die Atlantis-Zauberwelt untergegangen ist, sondern daß auch die Atomis-Arbeitslosenwelt ihr auf den Fersen folgt. . . . He, ich erbleiche und erschrecke und breche angesichts meiner eigenen Spiritualität in Lachen aus. . . und rasch rede ich von etwas anderem, der Form also: wenn du das, was der kantorale Schulmeister aufgezählt hat, erneut sagen willst, dann mußt du eine anderen Form wählen, doch welche? z.B. einen Roman, in den du alles holterdipolter reinkippst, platsch, wie einen Bottich Mörtel, der vom Gerüst fällt + nebenbei und zudem dein Zögern und deine Zweifel im Hinblick auf Sinn und Nutzen eines Romans + [. . .] und außerdem könntest du noch Randbemerkungen einfügen, plötzliche Einfälle, nutzlose Umschreibungen, verkappte erotische Träume und sogar Zeitungausschnitte. . .

Also so ähnlich, wie wir es jetzt machen, sagst du . . . und Johan Janssens, der kantorale Schulmeister und Missjöh Colson vom Ministerium sehen dich mit offenem Mund an (Boon 2002: 11).

Mit ebenso offenem Mund wie die Freunde des Erzählers stehen wir auch als Lesende vor dieser Textstelle, die so gar nicht unseren Erwartungen an die ersten Kapitel eines Romans entspricht. Mehr entgegen käme unseren Leseerfahrungen ein Romananfang wie in Tolstois *Anna Karenina*: „Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich, jede unglückliche Familie ist unglücklich auf ihre Weise.“ Hier wird gleich im ersten Satz die Grundproblematik etabliert und wir befinden uns mitten im Geschehen des Romans. Wir möchten die Hauptfiguren und den Hauptkonflikt kennenlernen und am liebsten haben wir eine Erzählerstimme, die uns durch die Geschichte führt und Wichtiges von Unwichtigem trennt. In Boons *Kapellekensweg* gibt der Erzähler jedoch (nach einem verwirrenden Selbstgespräch (vgl. S. 272)) ganz im Gegenteil gleich auf der zweiten Seite das Wort an Johan Janssens, den Dichter und Tagungszeitungsschreiber, ab, der uns seinerseits mit seiner hier zitierten konfusen Argumentationsführung konfrontiert.

Erwartungen der Leser

Und was er uns zu sagen hat, stimmt am Beginn des Romans ebenfalls nicht gerade optimistisch, verkündet Janssens doch vollmundig, dass es eigentlich überhaupt nichts Neues zu erzählen gebe. Es bleibt also laut Johan Janssens nichts anderes übrig, als das bereits Gesagte schlichtweg zu „wiederholen“, wenn auch zumindest in einer anderen „Form“. Und diese andere Form der

Wiederholung ist es, mit der wir gleich in dieser Textstelle Bekanntschaft machen und die zunächst einmal Irritation hervorruft. Langsam bekommen wir eine Ahnung davon, warum wir nicht wie bei Tolstoi sofort in die Geschichte geschleudert werden. Schließlich geht es weniger darum, *was* erzählt wird – der sich nie auflösende Gegensatz zwischen Vernunft und Dummheit des Menschen scheint nichts Neues zu sein, sondern sich seit der Antike („Atlantis-Zauberwelt") bis in die Gegenwart des Romans („Atomis-Arbeitslosenwelt") fortzusetzen. Viel wichtiger scheint daher die Frage, *wie* es erzählt wird.

Dafür wird eine Form gewählt, bei der nicht nur Münder offen stehen, sondern eine Menge anderer Dinge offen bleiben. Schon auf den ersten Seiten machen die verschiedenen Figuren – „Boontje", „der kantorale Schulmeister" und „Johan Janssens, der Dichter und Tagungszeitungsschreiber" – mit ihrem auf die Lesenden hereinstürzenden Stimmengewirr es schwer, einen gezielten Verstehensprozess im Sinne des hermeneutischen Zirkels in Gang zu setzen. In dieser offenen Form werden auch die dem Strukturalismus so wichtigen Grundstrukturen, die den Text ordnen, schwierig auffindbar. In dieser verwirrenden Lage bietet die philosophische Strömung des Poststrukturalismus auch in der Literaturwissenschaft Ansätze, die uns Texte wie Boons *De Kapellekensbaan* näherbringen können, weil sie sich vom hermeneutischen Bedeutungskern und der strukturalistischen Ordnung weg bewegen: Was es mit dem „Poststrukturalismus" (wörtlich „Nach-Strukturalismus") in der Literaturwissenschaft auf sich hat, soll daher näher erläutert werden.

hermeneutischer Zirkel vgl. Kap. 11

Poststrukturalismus in der Literaturwissenschaft

Um einen Ansatz auszuformen, der grundlegende Kategorien wie Ordnung und die Möglichkeit, einen Bedeutungskern zu finden, offen lässt, soll hier noch einmal beim Strukturalismus in der Literaturwissenschaft angesetzt werden. Dieser betont die Struktur eines Textes vor seiner historischen Genese und stellt heraus, dass man nur durch die Struktur der Zeichen eines Textes selbst zu seiner Bedeutung durchdringen kann (und nicht etwa durch die Kenntnis der Biografie des Autors). Es gilt Regelhaftigkeiten in der Struktur des Textes und in der von ihm geschaffenen Textwelt zu beachten, was einen Akzent auf die formalen Elemen-

Strukturalismus vgl. Kap. 1 u. 12

te eines Textes legt. Nach dieser Auffassung wäre es also weniger wichtig, *dass* ich beschreibe, wie das junge Mädchen Ondine erfolglos versucht, ihren Verhältnissen zu entkommen, sondern mit welchen strukturellen Mitteln ich dies tue (z.B. ist in der Textwelt von *De Kapellekensbaan* der Kapellekensweg zwischen Stadt und Land selbst ein Bild für eine Grundstruktur, die vom Gegensatz zwischen nicht mehr rentabler Landarbeit und der Arbeit in den Fabriken bestimmt wird, vgl. Boon 2002: 20-22). Diese Auffassung führte dazu, an Texte nicht mehr wie in der Hermeneutik den Anspruch zu stellen, Äußerungen großer und tiefgehender Probleme des individuellen menschlichen Lebens zu sein. Texte wurden ganz unerhaben auf ihre Strukturen reduziert. Während in der Hermeneutik der Text also als Teil einer Kommunikation zwischen Autor bzw. Autorin und den Lesenden betrachtet wurde, stellte der Strukturalismus den Text als eigenständiges zusammenhängendes Zeichengefüge in den Vordergrund.

Tiefenstrukturen

Nichtsdestotrotz hielt man im Strukturalismus an der Vorstellung fest, dass es in jedem Text bestimmte Ordnungsprinzipien, sogenannte Tiefenstrukturen gebe, die den Text verlässlich strukturieren und die eine strukturalistische Analyse identifizieren kann. Ein gutes Beispiel ist die strukturalistische Raumanalyse nach Lotman, wie sie in diesem Band vorgeführt wird anhand des mittelalterlichen Textes *Van den vos Reynaerde* – des Textes, auf den auch *De Kapellekensbaan* in einem intertextuellen Verweis zurückgreift. Räume erweisen sich dabei als Strukturprinzip des Textes, der diese mit einer bestimmten Bedeutung auflädt. Bezeichnenderweise gruppieren sich diese Räume wie auch im Bild des Kapellekensweges in Gegensatzpaaren („Oppositionen“), die entlang scharfer Grenzen verlaufen (z.B. „rechte strate“ („gerade Straße“) und „crommen pat“ („krummer Weg“) in *Van den vos Reynaerde*) und gesellschaftliche Strukturen widerspiegeln. Im Poststrukturalismus wird an einer so deutlichen Strukturierbarkeit gezweifelt, besonders wenn sie sich auf einander entgegengesetzte Pole bezieht. Grenzen lassen sich nicht mehr so genau ziehen und Zwischenräume werden wichtig, genau wie der Kapellekensweg *zwischen* Land, Dorf, Stadt und Fabrik liegt und keine deutliche Zuordnung zulässt.

Gegensatzpaare vgl. Kap. 1, 7 u. 12

Hinter dieser Sichtweise stehen sprachphilosophische Positionen wie die Jacques Derridas, der die Stabilität der Bedeutung von Zeichensystemen anzweifelt: Seiner Meinung nach „spielen“

(schriftlich fixierte) Zeichen, also etwa Wörter in einem Text, indem sie immer wieder aufeinander verweisen und so keine Bedeutung außerhalb des Textes zulassen, die eine stabile Textstruktur garantieren könnte (Derrida 1983: 17-18, 274). Ein Zeichen hat demnach nicht dadurch, dass es in einer bestimmten Beziehung zu einem anderen Zeichen steht, automatisch eine feste Bedeutung wie etwa die „rechte strate" und der „cromme pat" in *Van den vos Reynaerde*. Auch und erst recht dann nicht, wenn diese Struktur wiederholt wird, was in einem an Wiederholungsstrukturen reichen Text wie *De Kapellekensbaan* besonders deutlich wird. Schon im hier zitierten Eingangszitat finden sich Wiederholungen – Johan Janssens wiederholt sich nota bene beim Sprechen über die Wiederholung: „Alles Gesagte [muß] alle zehn Jahre mit anderen Worten wiederholt werden", meint er und schließt daraus im nächsten Satz, „daß sich die Form ändern muß". Mit anderen Worten müsse einer „den Wein in neue Schläuche füllen" und „wenn du das, was der kantorale Schulmeister aufgezählt hat, erneut sagen, willst, dann mußt du eine andere Form wählen..." Indem Johan Janssens hier die von ihm geforderte Wiederholung eines bestimmten Inhaltes in anderer Form direkt vorführt, zeigt er auch, dass sich die Bedeutung der veränderten Form immer wieder verschiebt – von den Worten, zur Form, zu den Schläuchen und wieder zur Form, die ihre Bedeutung verändert hat, nachdem so viele Synonyme für sie angetragen wurden. Sprache, auch wenn sie in einem geschriebenen Text „festgehalten" wird, hat eine nicht zu bewältigende Vielzahl an Bedeutungen, die immer nur momentweise festgehalten werden können und sich bei jeder Wiederholung verschieben.

Wiederholungsstrukturen

Dabei ist es am Leser beziehungsweise an der Leserin, die verschiedentlich wiederholten Elemente einzuordnen und ihnen Bedeutung zuzuschreiben. Bedeutung ist nicht automatisch in einem Text „anwesend", um dann von Lesenden nur noch „entdeckt" zu werden. Die Bedeutung wird vielmehr in jedem Lesevorgang neu konstruiert, wobei die Zeichen eines Textes, indem sie auf unterschiedliche Art miteinander in Beziehung gesetzt werden, unterschiedliche Bedeutung tragen können (so können wir anstatt der Gegensätzlichkeit auch die Gemeinsamkeit zwischen „rechte strate" und „cromme pad" herausstreichen, indem wir beide als Formen des Durchgangs lesen). Hier zeigt sich, dass eine poststrukturalistische Lesart nicht nur destruktiv ist, in-

Bedeutungskonstruktion

dem sie dem Text jede „transzendentale“ (unserer Erfahrung vorgängige) Bedeutung abspricht, sondern auch produktiv sein kann, weil das Lesen als konstruktiver Prozess der Bedeutungsbildung verstanden wird, der weder durch eine vorgegebene Bedeutung, noch durch unumstößliche Strukturen eingeschränkt wird. Zwar gibt es kein Interpretieren im Sinne der Wahrheitssuche wie in der Hermeneutik mehr, aber eine Beschreibung des Zeichenspiels, die selbst wieder einen produktiven Prozess des Schreibens im Sinne der Bedeutungsproduktion darstellt, der Bedeutung jedoch seinerseits nie festlegen kann. Der Poststrukturalist Roland Barthes beschreibt diese kreative Koproduktion des gelesenen Textes als *Die Lust am Text*, die durch den Schriftsteller nie erzwungen werden kann, sondern erst durch den Leser beziehungsweise die Leserin entsteht, der oder die den Text als Raum verschiedener Bedeutungsmöglichkeiten wahrnimmt (Barthes 1974: 10).

Der Umstand also, dass strukturiertes Sprechen beziehungsweise Schreiben aus Sicht des Poststrukturalismus unmöglich ist, da sich die Bedeutungen der Zeichen je nachdem, auf welche anderen Zeichen sie vom Leser beziehungsweise der Leserin bezogen werden, verselbstständigen, muss also nicht bedeuten, dass man lieber verstummen sollte, wie Johan Janssens zu Beginn des hier wiedergegebenen Zitates andeutet. Mit der ernüchternden Feststellung, dass es eigentlich „nichts mehr zu sagen gibt“ knüpft der Roman einerseits an die „silent literature“ an, welche – etwa in Becketts Trilogie *Molloy – Malone dies – The Unnamable* (1951-53) – die Paradoxie des Erzählens im unmöglichen Verstummen des Erzählers zelebriert. Laut Hans Bertens kennzeichnet dies eine frühe Form des (im Gegensatz zur späteren, anti-modernistischen Rückkehr zum Erzählen) experimentellen postmodernen Schreibens, die eine Radikalisierung der modernen Tendenzen zur ästhetischen Autonomie und purem Formalismus darstellt (Bertens 1995: 4-5). Gleichzeitig wird jedoch andererseits dieses erzählerische Vakuum in *De Kapellekensbaan* sofort gefüllt, etwa indem Johan Janssens sich in der hier zitierten Beschreibung der benötigten neuen Form selbst unterbricht und von seinem Erzählfluss beinahe weggetragen wird, bevor er die auf diese Weise bereits praktizierte neue Form des Erzählens beschreibt („... He, ich erbleiche und erschrecke und breche angesichts meiner eigenen Spiritualität in Lachen aus... und rasch rede ich von etwas anderem, der Form also [...]“). Dies kann als

Radikalisierung der modernen Tendenzen

Ermutigung verstanden werden, sich in einer wahren „Sprachexplosion“ dieser unzuverlässigen Sprache hinzugeben oder mit den Worten Johan Janssens einen Text zu verfassen, „in den du alles holterdipolter reinkippst, platsch, wie einen Bottich Mörtel, der vom Gerüst fällt“ (Boon 2002: 11).

Wie das Bild des fallenden Bottichs Mörtel veranschaulicht, wird in *De Kapellekensbaan* kein gut strukturierter Text vorgelegt, sondern eine wilde Mischung, die sich noch dazu im freien Fall befindet. Ganz dieser Auffassung entsprechend soll hier also nicht nur nach Bedeutungskernen und Strukturprinzipien gesucht werden, sondern auch nach Bruchstellen, welche die Einheitlichkeit des Textes zwar auflösen, aber gleichzeitig die Lust an der Dynamik des Textes befördern. Der Text *De Kapellekensbaan* etabliert eine Spannung zwischen Fluss und Stillstand, zwischen der von dem Bild des „Kapellekensweges“ suggerierten Linearität des Erzählens und ihrer Unterbrechung, zwischen erzählerischer Praxis und deren Reflexion (Metafiktion), zwischen der begeisterten Verquickung mehrerer Erzählstimmen, die sich jedoch gegenseitig unterbrechen (narratologische Vielstimmigkeit) und zwischen dem die Erzählung untermalenden Reinaerttext, der nie völlig mit dem Verlauf der Handlungsstränge auf der Kapellekensbaan in Einklang zu bringen ist (Intertextualität). Die letzten drei Phänomene des in den Roman integrierten Widerspruchs sollen im Folgenden skizziert werden.

Bedeutungskern vs. Bruchstellen

Für den Poststrukturalismus ist die Erkenntnis wichtig, dass Bedeutung nie einfach mit dem Text gegeben ist, so wie uns der Erzähler in Tolstois *Anna Karenina* mit seiner starken Anfangsthese, nach der „alle“ glücklichen Familien unbedingt einander gleichen, während „jede“ unglückliche Familie besonders sei, suggerieren möchte. Immerhin steht zwischen uns und dem, was der Autor oder die Autorin sagen wollte, die Sprache, der geschriebene Text, der seine ganz eigene, vom ursprünglich Gemeinten unabhängige Dynamik entfaltet: Boontje selbst spricht davon, wie ihm die Figuren seines Buches „über den Kopf wachsen“ (Boon 2002: 276). Um auf dieses Hindernis hinzuweisen, gibt es verschiedenen Strategien, die alle dazu führen, dass die Illusion, irgendetwas – sei es die Wirklichkeit oder Reflexionen und Gefühle – könne direkt und unverfälscht durch einen Text vorgegeben werden, gebrochen wird. Die Lesenden sollen absichtlich beim Lesen des Textes immer wieder über ihn stolpern und so dar-

auf aufmerksam gemacht werden, dass das, was sie vorliegen haben, kein echtes Gefühl und kein wirkliches Geschehen, sondern eben „nur" ein Text ist. Der Effekt dieser „Störungsstrategien" ist ungefähr derselbe wie der, den wir empfinden, wenn wir dem Vortrag einer Dozentin in einer Vorlesung folgen, die mit einer witzigen Anekdote beginnt und plötzlich eine Bemerkung einschiebt wie „Ob die Geschichte so stimmt, sei dahingestellt – es war auf jeden Fall ein guter Einstieg für meinen Vortrag." Plötzlich werden wir aus den präsentierten Gedanken gerissen und darauf aufmerksam gemacht, dass wir uns im Vorlesungsaal befinden und alles, was wir hören, Teil eines (Vortrags-)Textes ist.

Metafiktion

Eine vergleichbare Störungsstrategie in der Literatur ist die „Metafiktion" (nach dem griechischen „meta" = „über"). Gemeint ist damit, dass nicht nur eine Geschichte erzählt wird, so wie die Geschichte der Ondine in *De Kapellekensbaan*, sondern dass gleichzeitig mit dem Erzählen über dasselbe Erzählen reflektiert wird. Ebendies geschieht in der Textstelle aus *Der Kapellekensweg*, die eingangs zitiert wurde. Anstatt loszulegen und zu berichten, was es mit Ondine und ihrer Geschichte auf sich hat, schwenkt der Erzähler gleich auf der ersten Seite in eine Reflexion über seine Erzählsituation um. Und damit nicht genug: Dieses reflexive Verfahren wird im zweiten Kapitel in der hier zitierten Textstelle sogar noch einmal vom Dichter und Tageszeitungsschreiber Johan Janssens reflektiert (eine doppelte Reflexion also, während derer die Erzählung in einer „Erzählpause" stillgelegt wird – wir erfahren noch nichts über Ondine). In dieser Reflexion legt Johan Janssens die Erzählstrategie des Romans offen. Er argumentiert, ein Roman neuer Form sei die Geschichte „[. . .] + nebenbei und zudem dein Zögern und deine Zweifel im Hinblick auf Sinn und Nutzen eines Romans + [. . .]" Was hier zwischen den beiden Pluszeichen steht, ist eine genaue Beschreibung der gemeinten Metafiktion.

Genau wie beim Vorlesungsvortrag werden wir durch die nebenbei erzählten Selbstzweifel des Erzählers nicht nur auf die dargestellte Welt (das „was?", in der Narratologie spricht man von „Diegese") wie bei Tolstoi, sondern auch auf die Art der Darstellung (das „wie?") aufmerksam. Linda Hutcheon nennt dies die „mimesis of process" (Hutcheon 1984: 36-47). Mimesis bedeutet, dass etwas gezeigt wird, etwa der Dialog zweier Figuren, der nicht mit dem Satz „Sie sprachen miteinander" umschrieben, son-

Mimesis vgl. Kapitel 12

dern wortwörtlich wiedergegeben wird. In diesem Fall wird kein Dialog, sondern der Prozess des Erzählens selbst „gezeigt". Darauf weist der Erzähler Boontje am Ende des zitierten Abschnittes auch noch einmal hin, indem er das Romanprogramm Johan Janssens mit den folgenden Worten kommentiert: „Also so ähnlich, wie wir es jetzt machen…" Damit soll angedeutet werden, dass hier der Prozess der Entstehung der Geschichte „gezeigt" wird. Präsentiert wird nicht das fertige Produkt, sondern der Prozess seines Zustandekommens. Auf diese Art und Weise werden wir als Lesende anders als gewohnt an der Entstehung der Geschichte beteiligt. Gleichzeitig fügt der Text seiner eigenen Erzählung aber auch einen eigenen Kommentar, eine Art erste Interpretation hinzu, weswegen Linda Hutcheon diese Art des Erzählens auch als „narzisstisch" („selbstbezogen") umschreibt. In *De Kapellekensbaan* wird diese Kommentarfunktion, wie die hier zitierte Textstelle demonstriert, durch die verschiedenen Erzähler, die den Verlauf der Geschichte diskutieren, ermöglicht. Insofern erfordert die offene Struktur dieses Romans auch eine genaue narratologische Analyse, um seiner Vielstimmigkeit, die Patricia Waugh als Voraussetzung für Metafiktionalität sieht (Waugh 1984: 6), gerecht zu werden.

Die Narratologie oder Erzählforschung ist die Theorie und Erforschung von erzählenden Texten mit ihren spezifischen Eigenschaften und Variationen. Sobald wir eine sinnvoll auf einander bezogene Abfolge von Ereignissen identifizieren können, sprechen wir von einer Erzählung oder einem Narrativ. In einem narrativen Text können wir mit G. Genette drei Ebenen unterscheiden: (1) eine Oberflächenebene („narration") oder die Erzählung, wie sie die Leserinnen und Leser Wort für Wort lesen, mit jeder konkreten Wortwahl und Formulierung. Auf dieser Ebene unterscheiden wir u.a. diverse „Erzählstimmen". (2) eine darunter liegende Ebene („récit"), auf der auf die Art und Weise, wie die Erzählelemente organisiert und präsentiert werden, geachtet wird. Werden z.B. Ereignisse zusammengefasst, kommen Rückblicke (Flashbacks) vor? (3) eine Tiefenebene („histoire"), eine abstrakte Ebene, auf der abstrakte Bausteine der Erzählung, wie „Motive" eine Rolle spielen.

narration, récit, histoire

In einem Text wie *Der kleine Johannes* (1887) von Frederik van Eeden kommt der Erzähler der Geschichte gleich am Anfang zu Wort. Der Anfangssatz lautet: „Ich möchte Ihnen etwas von

dem kleinen Johannes erzählen. Sie klingt sehr nach einem Märchen, meine Geschichte, und doch ist alles wirklich so geschehen“. Die Erzählstimme stammt hier von einem Erzähler (Genette spricht von einer „Erzählinstanz“, weil er nicht den Eindruck wecken möchte, dass es sich um eine „richtige Person“ handelt, die erzählt), der über der fiktionalen Welt steht, dessen Erzählakt also nicht in eine andere Erzählung eingebunden ist. Darum nennt die Narratologie einen solchen Erzähler „extradiegetisch“ (Diegese = erzählte Welt). Dabei kann er wie in dem gerade wiedergegebenen Beispiel explizit in Erscheinung treten, aber er kann auch, wie in den meisten Fällen, weniger sichtbar sein, zum Beispiel zu Beginn des fünften Kapitels des Romans *Die stille Kraft* (1900) von Louis Couperus: „Eva Eldersma befand sich in einer Stimmung von Lustlosigkeit und Schwermut, wie sie sie in Indien noch nie empfunden hatte“.

Diegese

Befindet sich der Erzähler in der Erzählung, ist der Erzähler eine Figur in der Erzählung eines anderen Erzählers, dann sprechen wir von einem intradiegetischen Erzähler (z.B. Johan Janssens). Diese Kategorien „extradiegetisch“ und „intradiegetisch“ beschreiben mit anderen Worten das Verhältnis zwischen dem Erzähler und dem Erzählten, nach einem hierarchischen Niveau. Daneben können wir unterscheiden ob der Erzähler an den Ereignissen, von denen er erzählt, selbst beteiligt ist oder nicht. Ein „heterodiegetischer“ Erzähler, ist selbst keine Figur in den Ereignissen, von denen er erzählt. Ein Beispiel ist Johan Janssens, der die Erzählung über Reinaert erzählt. Ein homodiegetischer Erzähler erzählt eine Geschichte, an der er selbst beteiligt ist. Ist er zugleich Erzähler und Hauptfigur, wie in einem autobiographischen Roman, dann sprechen wir von einem autodiegetischen Erzähler, wie z.B. in dem Roman *Geschlossenes Haus* (1994) von Nicolaas Matsier: „Ich werde nicht mehr in das Viertel meiner Jugend zurückkehren: ich habe dort nichts mehr zu suchen“ (Matsier 9).

extra- und intra-diegetischer Erzähler

De Kapellekensbaan ist in dieser Hinsicht sehr komplex. Wenn wir das Textfragment aus dem Abschnitt „FINSTERE ZEITEN“ lesen, dann wird schnell deutlich, dass hier nicht so einfach zu bestimmen ist, wer zu wem spricht, und ebenso wenig auf welcher Erzählebene dies passiert. Betrachten wir dieses Textfragment mit den soeben definierten Konzepten, dann sehen wir, dass diese Komplexität unter anderen mit einer Grenzüberschreitung von Erzählebenen zu tun hat.

Grenzüberschreitung von Erzählebenen

In *De Kapellekensbaan* lesen wir, wie ein Erzähler ein „du“ anspricht, das oben auf seinem Speicher am Schreibtisch sitzt. Die angesprochene Person ist „Boontje“, der einen Roman über den Kapellekensweg schreibt, der von Ondine handelt, aber auch von unserer modernen Zeit (Boon 2002: 5). Gleichzeitig tritt Boontje ins Gespräch mit seinen Romanfiguren, u.a. Johan Janssens, dem kantoralen Schulmeister und Missjöh Colson vom Ministerium, alle Bewohner des Kapellekensweges und Freunde von Boontje. Boontje ist damit eine Figur in einer Erzählung, die er selbst schreibt.

Daneben gibt es auch ein besonderes Verhältnis zwischen der Ondineerzählung und dem aktuellen Roman, denn die Freunde von Boontje sind nicht nur die ersten Leser und Kommentatoren der Erzählung über Ondine, sie scheinen auch Mitschreiber dieser Geschichte zu sein, helfen sie doch Boontje, das Material für seine Chronik zu sammeln, die sie „[unser Buch] über den Kapellekensbaan“ (Boon 2002: 381) nennen. Später in dem Buch wird der Schöpfer eben deswegen kritisiert: „Du, Boontje, der du doch der Autor dieses Buches sein solltest, läßt dich von deinen Helden in die Ecke drängen... “ (Boon 2002: 471) In der Narratologie wird dies eine „narrative Grenzüberschreitung“ (Vervaeck 89) genannt.

Anredeformen

Dieses Durchbrechen von Erzählebenen ist besonders im komplexen Gebrauch von Anredeformen nachweisbar. Der Eröffnungssatz von *Der Kapellekensweg* lautet: „Du siehst durch dein Speicherfenster, wie der Niemandswald von der sinkenden Sonne rot gefärbt wird“ (Boon 2002: 9). Hier wird der Schreiber, der in seinem Dachbodenkämmerchen sitzt, angesprochen – aber von wem? Er sitzt dort schließlich ganz allein. Es gibt zwei Möglichkeiten: Wir können annehmen, dass hier der extradiegetische Erzähler spricht, der den Schreiber Boontje direkt anspricht. Wir können diesen Satz jedoch auch so lesen, dass Boontje eine Art Selbstgespräch führt und eine Abspaltung von ihm selbst, ein Alter Ego oder eine innere Stimme, zu ihm spricht. Im ersten Fall wird diese Erzählweise als eine Objektivierungsstrategie interpretiert, im zweiten Fall wird das subjektive „Selbstgespräch“ stärker betont, bei dem das „Ich“ und das „Du“ näher zueinander stehen. In jedem Fall ist dies ein anderes „du“ als das „du“, welches Johan Janssens benutzt, wenn er eintritt und zu dem Schreiber sagt: „wenn du das, was der kantorale Schulmeister aufgezählt

hat, erneut sagen willst, dann mußt du eine anderen Form wählen“ (Boon 2002: 11). Hier befinden wir uns eindeutig auf der Erzählebene des aktuellen Romans, auf dem zwei Figuren miteinander sprechen. Wir können schließlich noch eine dritte Art, das „du“ zu gebrauchen, unterscheiden. In der Ondinegeschichte selbst kommen auch „du“-Formen vor: „Wenn du dir die kleine Ondine vorstellst, dann siehst du, daß ihre Mutter die verrückte Zulma sein mußte...“ (Boon 2002: 25). In diesem Falle können wir die These aufstellen, dass mit dem „du“ die Lesenden angesprochen werden, um sie eng in die Erzählung einzubeziehen. Dabei geht es nicht um einen bestimmten, konkreten Leser, sondern um eine „Leseinstanz“, die sich genau wie der extradiegetische Erzähler außerhalb der Erzählung befindet und die wir den „narratee“ nennen.

narratee

Ein einziges Mal am Beginn des Buches, in „DIE KLEINE ONDINE ZWISCHEN EISEN UND GLAS“ wird über den Schreiber, Boontje, in der Er-Form geschrieben: „Bleib jetzt ernst, denn obwohl keine Romane mehr geschrieben werden, wollte der Entwerfer dieses Roman-Plans etwas machen, das das Ganze Leben umfassen soll... aber du siehst, daß er schon zu Beginn große Wörter mit Großbuchstaben benutzen muß...“ (Boon 2002: 16). Hier spricht ebenso wie auf der ersten Seite das Alter Ego zum „du“, aber es spricht hier über eine dritte Person, den „Entwerfer dieses Roman-Plans“. All diese Ansprechformen betreffen jedoch den Verfasser des Buches, das wir zu lesen bekommen, und dienen dazu, die Multiplizität des Autors Boontje auszudrücken.

Umso vielsagender ist es, wenn Boontje die „klassische“ Ich-Erzählform benutzt. Das passiert selten und nur in sehr emotionalen Momenten, zum Beispiel in einem autobiografischen Textteil „VON KRANKHEIT UND ZAUBEREI“ in dem der Schreiber über die Krankheit und den Tod seiner Schwester Jeanneke erzählt. Er kommentiert diese Wortwahl explizit: „... denn dieses Eine Mal kann ich mich nicht hinter einer Maske verbergen, und mein eignes gepeinigtes und gequältes Herz selbst muß schreiben...“ (Boon 2002: 449).

Dadurch dass mit dem Durchbrechen der Erzählebenen regelmäßig die Erzählillusion gestört wird, macht der Autor den Leser beziehungsweise die Leserin ganz wie im metafiktionalen Kommentar darauf aufmerksam, dass die Geschichte, die dieser

Erzählillusion

liest, fiktional ist, erzählt, konstruiert. Dies passt zu einem der zentralen Themen im Buch, denn Boontje und seine Freunde ringen die ganze Zeit mit diesem kreativen Prozess des Schreibens. So wird die Spannung zwischen Wirklichkeit und Phantasie, zwischen Fiktion und Wahrhaftigkeit, mit der jede Autorin und jeder Autor es zu tun bekommt, in den Vordergrund gerückt.

Wenn wir bei der gleichen Oberflächenebene der „Narration" bleiben, dann können wir uns nicht nur die Frage stellen, wer die Geschichte erzählt, sondern auch in Betracht ziehen auf welche Art und Weise das, was die Figuren sagen oder denken, dem Leser oder der Leserin mitgeteilt wird, die sogenannte *„Bewusstseinswiedergabe"*. Auch hier können wir verschiedene Modi unterscheiden. Es gibt den Fall des „Redeberichts", bei dem der Erzähler wiedergibt, was die Figur gesagt oder gedacht hat – nicht wörtlich, sondern in Raffung. Dieses Phänomen ist bekannt als Wiedergabe in indirekter Rede: „Und den Kopf schüttelnd erzählt er ihr, daß sie die schönen rosigen Muscheln [gemeint sind ihre Ohren] ruhig entblößen darf…" (Boon 2002: 13).

Bewusstseinswiedergabe

Eine wörtliche Wiedergabe des Gesprochenen, die direkte Rede, kommt in *De Kapellekensbaan* sehr oft vor. Häufig passiert es auch, dass eine indirekte Rede nahtlos in eine direkte Rede übergeht: „„…mein Mitbruder Johan Brams sagte mir, daß eine allgemeine Malaise herrscht, keiner glaubt mehr an etwas…" (Boon 2002: 15). Es kann aber auch eine Mischform benutzt werden, eine Art Doppelstimme, die Erzähler- und Figurenstimme ineinander blendet: die erlebte Rede. Diese Bewußtseinsvorstellung kann sowohl auf die gesprochene Rede (wie es in den vorhergehenden Beispielen der Fall ist) als auch auf die nicht-gesprochene Rede Bezug nehmen. Im letzten Fall richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Gedanken und Gefühle von Figuren. Dann sprechen wir von einem „Gedankenbericht". Parallel zu der indirekten Rede gibt es eine zusammenfassende Wiedergabe von Gedanken, in der Terminologie von Dorrit Cohn wird dies eine „psycho-narration" beziehungsweise ein „Bewusstseinsbericht" genannt. Der zweite Fall (vergleichbar mit der direkten Rede) tritt bei der wörtlichen Bewusstseinswiedergabe ein. Hierfür sind „interior monologue" und „stream of consciousness" eingebürgerte Fachbegriffe aus dem Englischen. Cohn spricht in diesem Fall vom „zitierten Monolog" („quoted monologue"). Das Pendant der erlebten Rede, eine Wiedergabe von nicht ausgespro-

direkte und indirekte Rede

Gedankenbericht

stream of consciousness

chenen Gedanken, ist der „narrated monologue“. Ein Beispiel für den ersten und den letzten Fall finden wir in dem Textabschnitt „1800-UND-SOUNDSO-VIEL“. Darin wird erzählt wie Ondineke in dem Wahn lebt, dass sie eigentlich zu einer höheren Klasse gehöre: „Sie meinte, geboren zu sein, um zu empfangen und zu befehlen. Und daß es sich jetzt genau andersherum zu verhalten schien, darüber mußte sie im Stillen lachen: morgen würde jemand kommen und ihr sagen, daß man sich geirrt hatte“ (Boon 2002: 24). Der erste Satz dieses Zitates ist eine Zusammenfassung von Ondinekes Gedanken, ein „Bewusstseinsbericht“ also. Der letzte Satz ist eine gemischte Wiedergabe ihrer Gedanken, ein „narrated monologue“, den man als „psycho-narration“ (direkte Wiedergabe) folgendermaßen umformulieren könnte: „Morgen wird jemand kommen und mir sagen, dass man sich geirrt hat“.

Ebenso wenig wie diese Wiedergabeformen immer genau voneinander zu unterscheiden sind, ist es immer möglich Aussagen darüber zu machen, ob es nun um Gedanken oder um Aussagen von Figuren geht. Dadurch, dass im Ungewissen gelassen wird, von wem die Gedanken und Aussagen genau stammen, kann der Erzähler die Komplexität und die Überzeugungskraft seiner Erzählung erhöhen.

Überzeugungskraft

Betrachten wir abschließend noch einen Aspekt auf der zweiten Ebene („récit“): die Fokalisierung. Die Narratologie legt viel Wert auf den Unterschied zwischen Erzählen und Fokalisieren. Mit Fokalisierung wird der Bezug zwischen demjenigen, das wahrgenommen wird (Figur, Objekt, Situation), und demjenigen, der oder die wahrnimmt, angedeutet. Die Art und Weise, auf die etwas wahrgenommen wird und wie die Information an die Lesenden weitergegeben wird, ist wichtig, weil der Autor oder die Autorin auf diese Weise den Leser oder die Leserin manipulieren kann: Er kann ihm und ihr zum Beispiel suggerieren, dass bestimmte Informationen subjektiv oder objektiv sind, ihn täuschen oder ihm zeigen, dass widersprüchliche und unversöhnliche Standpunkte bestehen. Fokalisierung kann intern sein, was bedeutet, dass wir als Lesende die Gedanken und Emotionen einer Figur kennen, sozusagen „mitlesen“ können, oder extern, wobei eine Figur nur „von außen“ wahrgenommen wird. Fokalisierung kann fest (die ganze Erzählung lang gleich) oder variabel (sich verschiebend von extern zu intern, oder intern von verschiedenen Figuren aus) sein.

Fokalisierung

Wir betrachten wieder die Ondineerzählung, die durch den Schreiber, die Du-Figur Boontje, erzählt wird. Die Fokalisierung ist variabel, sie verschiebt sich von extern zu intern und wieder zurück, aber sie verschiebt sich auch zwischen verschiedenen Figuren. Sowohl Ondine als auch andere Figuren, zum Beispiel ihr Vater Vapeur, werden intern fokalisiert: „Aber er war kein Idiot, und so betrunken er auch sein mochte, er verstand, wohin seine Tochter wollte, und er verschwand schweigend in seiner Werkstatt, um im Schatten seines Perpetuum mobile seinen Rausch auszuschlafen" (Boon 2002: 28). Im Textabschnitt „DIE HELDIN ZWISCHEN ZWEI FABRIEKEN" lesen wir: „*mitten unter den Leuten von Ter-Muren, dort an der Kapellekensbaan, lebt die kleine Ondine, die durchaus zu einer schönen Frau reifen könnte, die aber, sich dessen nicht bewußt, in ihren Holzschuhen herumlief und ihr braunes Haar in zwei steifen Zöpfchen auf dem Rücken trug und sehr selbstsüchtig die Welt von Ter-Muren als eine Welt nur für sie betrachtete*" (Boon 2002: 21). In den unterstrichenen Worten wird die Fokalisierung dieses Fragmentes sichtbar. Es beginnt mit einer externen Fokalisierung – fast wie in einem Märchen –, verschiebt sich ab dem Ausdruck „sich dessen nicht bewußt" in eine interne Fokalisierung – wir erfahren immerhin, was Ondine weiß und was sie nicht weiß. Auch der letzte Ausdruck dieses Fragments, „betrachtete", verweist darauf, dass wir hier in das Bewusstsein von Ondine blicken. Zugleich können wir sagen, dass die Fokalisierung eine gewisse Würdigung ausdrückt, bewundernd in „die durchaus zu einer schönen Frau reifen könnte", kritisch am Ende im negativen Urteil über die Figur als „sehr selbstsüchtig".

Distanz und Emphatie

Fokalisierung kann distanziert oder empathisch sein, das Letztgenannte ist der Fall, wenn eine starke Sympathie oder ein Mitfühlen mit der wahrgenommenen Figur oder Ereignissen ausgedrückt wird.

temporale Merkmale

Wir können auch temporale Merkmale der Fokalisierung betrachten: „synchron", wenn die Ereignisse wiedergegeben werden, während sie stattfinden, „retrospektiv" oder „prospektiv", wenn zurück- oder vorausgeblickt wird. Wenn wir lesen: „*übrigens, Wahlrecht hatte keiner von ihnen … das wußte die kleine Ondine damals noch nicht*" (Boon 2002: 21), dann ist diese Fokalisierung prospektiv, weil vorausschauend in die Zeit suggeriert wird, dass Ondine es später erfahren wird.

räumliche Begrenzung

Räumlich betrachtet kann Fokalisierung raumübersteigend („panoramisch“) oder räumlich begrenzt sein. Und schließlich kann man auch in Bezug auf die Tragweite der Fokalisierung untersuchen, ob diese beschränkt oder allwissend ist. Wenn Boontje schreibt: „Vapeur sah seine Tochter an, und Ondine sah ihn an, und merkwürdig: sie hatten wiederum beide denselben merkwürdigen Gedanken“ (Boon 2002: 449), dann haben wir es mit einer Fokalisierung zu tun, die gleichzeitig beide Figuren durchdringt und also allwissend ist.

Die Erzähl- und Wahrnehmungsweise, die in der Ondinegeschichte präsentiert wird, mag im Vergleich mit dem aktuellen Roman und dem gesamten Aufbau von *De Kapellekensbaan* sehr traditionell anmuten, auch das hat eine Funktion. Es wird damit nämlich illustriert, wie die Geschichte über Ondine ein „abgekartetes Spiel“ ist, und dass man sich genau wie Boontje sehr gut fragen kann, ob dies das Leben wiedergibt, so wie es ist. Johan Janssens, der als „Dichter und Tageszeitungsschreiber“ Boontje am nächsten steht, kritisiert diese Art zu erzählen sogar explizit, er würde „alle poetischen Sachen vermeiden, ‚sie dachte, sie hatte das Gefühl, sie betrachtete...‘“, und würde „viel lieber einen schnörkellosen Roman aus Zeitungsausschnitten zusammenbasteln...“ (Boon 2002: 22).

Es ist wichtig im Auge zu behalten, dass eine narratologische Analyse kein Selbstzweck ist. Bei einer narratologischen Analyse muss man berücksichtigen, dass all diese Kategorien immer nur Hilfsmittel sind und dass man in konkreten Texten viele Arten von Mischformen und Kombinationen findet. Die wichtigste Frage, die der Leser oder die Leserin sich bei einer solchen Analyse stellen muss ist: „warum?“ Was für einen Effekt haben diese Techniken, Verschiebungen und Variationen für den Leser und für die Interpretation des Textes? So ist es für den intertextuellen Bezug zum Text Van den vos Reynaerde wichtig, ihn in seiner narratologischen Einbettung durch den intradiegetischen Erzähler Johan Janssens zu betrachten.

Hilfsmittel

Denn die in den Text *De Kapellekensbaan* eingeflochtene Reinaert-Geschichte ist eine Erzählung des „Dichters und Tageszeitungsschreibers“, der diese als einzige Möglichkeit zu einer literarischen Betätigung angesichts der politischen Situation seiner Zeit sieht und sie in seiner Funktion als intradiegetischer Erzähler im Kontext seiner Zeit kommentieren kann:

„Ach, sagt Johan Janssens, vielleicht schreibt ja irgendwo auf dieser Scheißwelt der ein oder andere Idiot Den Roman [...] Aber ich kann das nicht, ich fang zwar an, einen Roman zu schreiben, doch wenn ich höre, daß fliegende Untertassen über der UNO schweben, dann muß ich auch den Plan meines Romans ändern [...] und das einzige, was ich fertigbrächte, wäre eine Bearbeitung des Reinaert Fuchs ... " (Boon 2002: 60-61).

Die Argumentation passt in den Kontext des Eingangszitats, da Johan Janssens auch hier betont, wie schwierig zu seiner Zeit das (einfache) Erzählen geworden ist. Er sieht eine Art Wiederholung, nämlich die Bearbeitung eines bereits vorhandenen Textes, als einzigen Ausweg. Bei diesem „bereits vorhandenen Text" handelt es sich um einen Klassiker der mittelalterlichen Literatur, das mittelniederländische Versepos über Reinhart den Fuchs, das in verschiedenen Fassungen überliefert ist und von einem gewitzten Fuchs erzählt, der die bestehenden Herrschaftsverhältnisse aufs Korn nimmt (vgl. hierzu Kapitel 1).

Charakter und Intertextualität vgl. Kap. 8

Wenn in einem Text wie bei der Reinaert-Erzählung auf einen anderen Text verwiesen wird, sprechen wir von Intertextualität. Zunächst einmal kann man den intertextuellen Verweis auf die Geschichte vom Fuchs in *De Kapellekensbaan* also genau wie die Intertextualität in Bordewijks Roman Charakter als Verweis auf einen „vorgängigen Text" begreifen, der hilft, die Bedeutung des Haupttextes (in diesem Falle den „aktuellen Roman" und die „Ondine-Erzählung") zu begreifen. Wir können das Verhältnis von Haupttext und vorgängigem Text mithilfe der Terminologie von G. Genette noch differenzieren: In Genettes Terminologie würde man die Reinaert-Erzählung als einen „Hypertext" bezeichnen der sich auf einen ursprünglichen Text, den „Hypotext" (die mittelalterlichen Versepen) bezieht. Auch die Form des Bezugs spezifiziert Genette: in *De Kapellekensbaan* werden einige Episoden aus dem Fuchsepos wiedergegeben. Dabei wird weniger die Form des Epos übernommen (der zusammenhängende Erzählgestus des Epos wird in einzelne Stücke zerlegt), als thematische Elemente. Nach Genette handelt es sich damit um eine „direkte Transformation", also die gleiche Handlung in einem anderen Stil im Gegensatz zu einer „indirekten Transformation", bei der eine andere Handlung im gleichen Stil erzählt wird (Genette 2004: 14-18).

In *De Kapellekensbaan* wäre gerade der inhaltliche Bezug wichtig – der Hypertext im Roman verarbeitet die Thematik des Hypotextes der mittelalterlichen Versepen so, dass sie die Gesamtaussage des Romans stützt. Gemäß seiner metafiktionalen Struktur interpretiert der Roman „narzisstischer“ (s.o.) Weise selbst den intertextuellen Erzählstrang. Johan Janssens betont im Kapitel „SCHEIN UND WESEN“: „Und da gibt es den Roman von Johan Janssens, der das soziale Element im Roman von Ondine unterstreicht...“ (Boon 2002: 492-493). Mit dieser Bemerkung scheinen wir genau zu wissen, wie wir die Reinaert-Erzählung innerhalb des Romans einzuordnen haben – als eine Betonung der kritischen Sicht auf die soziale Ungleichheit, die vom Mittelalter bis zum Zeitpunkt der Verfassung des Romans für Konflikte und Benachteiligung sorgte. Damit sind die intertextuellen Elemente der Reinaert-Erzählung klar innerhalb des Romans positioniert, der Roman wird sogar in eine seit dem Mittelalter währende Tradition gestellt. Ganz den Anforderungen des Strukturalismus entsprechend sind die immer wieder in den Text zwischengeschalteten Episoden über Reinaert damit deutlich in der Struktur des Romans verortet, sie unterstützen die allgemeine Bedeutungszuweisung im Roman in Bezug auf die Sozialkritik.

poststrukturalistische Intertextualität

Genau gegen eine solche Sicht auf Intertextualität als konstruktives Element im Bedeutungsaufbau eines Textes wendet sich das Intertextualitätskonzept im Poststrukturalismus. Als bedeutende Vertreterin dieser Richtung beschreibt Julia Kristeva Intertextualität vielmehr als dynamisches Element im Text, das auch vom Autor beziehungsweise der Autorin nicht völlig gesteuert werden kann (Kristeva 1972: 357-358). Ein Text kann einen anderen Text nicht völlig für sich beanspruchen, sondern besteht (auch ungewollt) ohnehin aus Einflüssen vieler vor und nach ihm entstandener Texte, die sich schon in einzelnen Wörtern finden und sich nicht alle einer allgemeinen Bedeutungsrichtung des Textes unterordnen.

In *De Kapellekensbaan* äußert sich dieses Misstrauen in die Steuerbarkeit von Intertextualität darin, dass die Geschichte von Reinaert mit einem deutlichen Abstand wiedergegeben wird. Der sich bewusst als unzuverlässiger Erzähler inszenierende Johan Janssens betont den Abstand zu der von ihm erzählten Geschichte, indem er recht frei und wenig ehrerbietig mit der Textvorlage umgeht und dies immer wieder kommentiert. So beginnt die ei-

gentliche Reinaerterzählung bezeichnenderweise mit einem Kapitel, das den Titel „PARODIE“ trägt. Damit ist ein wichtiges Merkmal des zweiten Intertextualitätstyps angesprochen: die Ironisierung verstanden im Sinne Umberto Ecos nicht als „Negation des bereits Gesagten, sondern [als] dessen ironische Neureflexion“ (Eco 2003: 80). Eco verwendet hier das Beispiel, dass der Satz „Ich liebe dich inniglich“, dadurch dass er schon so oft gebraucht wurde, abgenutzt sei. Bei einer erneuten Verwendung in der Form „Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich“ wird die ursprüngliche Aussage durch das Zitat mit einem ironisierenden Abstand wiedergegeben – trotz dieser verlorenen Unschuld wird die Liebeserklärung jedoch kommuniziert.

Parodie und Ironie

Johan Janssens hebt zugleich selbst hervor, dass die Geschichte von Reinaert und Isengrinus nicht zweifelsfrei einzuordnen ist. Als entscheidenden Unterschied zum mittelalterlichen Autor der Geschichte weiß er nämlich nicht, „wer die Bösen und wer die Guten waren, wer der Held und wer der Feigling, wer Nobel und wer Reinaert“ (Boon 2002: 61). Einerseits hat er den mittelalterlichen Text in der destruktiven Manier Reinaerts in Stücke gerissen, andererseits wird er als Dichter immer wieder vom Literaturbetrieb ausgenutzt, womit er eher dem misshandelten Wolf Isengrinus ähnelt (Boon 2002: 356-361). Zwar ist in den Reinaert-Episoden immer klar, dass „Reinaert [. . .] der Held [bleibt] und Isegrim der Gehörnte“ (Boon 2002: 540), das entscheidende Problem ist jedoch, dass diese Täter-Opfer-Thematik nicht zweifelsfrei auf die „Ondine-Erzählung“ oder den „aktuellen Roman“ übertragbar ist. Genau wie Johan Janssens sich mal mit Reinaert und mal mit Isengrinus identifiziert, wendet Ondine einerseits die faulen Tricks von Reinaert an, wird jedoch andererseits immer wieder benutzt und ausgenutzt wie Isengrinus. Die Reinaert-Erzählung lässt sich somit nie eindeutig mit der Ondine-Erzählung und der Rahmenerzählung parallelisieren, sie sträubt sich gegen eine präzise Einordnung. In diesem + Sinne unterstreicht damit auch das intertextuelle Moment in *De Kapellekensbaan* die offene Struktur des Textes im poststrukturalistischen Textspiel.

poststrukturalistisches Textspiel

Literatur

Barthes, Roland. *Die Lust am Text*. Übers. Traugott König. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. [*Le Plaisir du Texte* 1973].

Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: a History.* London: Routledge, 1995.

Boon, Louis Paul. *De Kapellekensbaan of de I. illegale roman van Boontje*. Hgg. Kris Humbeeck & Bart Vanegeren. 33. Aufl. Amsterdam / Antwerpen: De Arbeiderspers, 2007. [1953].

— *Eine Straße in Ter-Muren*. Übers. Jürgen Hillner. München: Carl Hanser, 1970.

— *Ein Mädchen aus Ter-Muren.* Übers. Hans Herrfurth. Berlin: Volk und Welt, 1986.

— *Der Kapellekensweg oder der I. illegale Roman von Boontje.* Aus dem Niederländischen von Gregor Seferens. München: Luchterhand, 2002.

Bork, G.J. van. *Over De Kapellekensbaan & Zomer te Ter-Muren van Louis Paul Boon*. Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij, 1977.

Derrida, Jacques. *Grammatologie*. Übers. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983. [1967].

D'haen, Theo. Boon postmodern? *Kantieke schoolmeester* (1994) 6-7: 485-508.

Eco, Umberto. *Nachschrift zum* Namen der Rose. Übers. Burkhart Kroeber. 9. Aufl. München: dtv, 2003. [*Il nome della Rosa*, 1980].

Genette, Gérard. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. Wolfram Bayer und Dieter Horning nach der 2. überarbeiteten Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. [*Palimpsestes: La littérature au second degré* 1982].

Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox.* London / New York: Methuen, 1984.

Kristeva, Julia. „Wort, Dialog und Roman bei Bachtin (1967)“. *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven.* Band 3. Hg. Jens Ihwe. Ars poetica 8. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1972. 345-375.

Muyres, Jos. *De Kapellekensbaan groeit: over de ontstaansgeschiedenis van het tweeluik De Kapellekensbaan / Zomer te Ter-Muren van Louis Paul Boon.* Leiden: Plantage, 1995.

Oever, Annie van den. *Gelijk een kuip mortel die van een stelling valt: over Louis Paul Boon en De Kapellekensbaan.* Antwerpen-Baarn: Houtekiet, 1992.

Vanheste, Bert. „De oorlogsjeugd bij Boon en Claus“. *Literatuur* 11 (1994): 97-104.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction.* London / New York: Methuen, 1984.

Wispelaere, Paul de. De struktuur van De Kapellekensbaan en Zomer te Ter-Muren. *Komma* 1.5-6 (1966): 35-56.
— De Kapellekensbaan als raamvertelling. *De Vlaamse Gids* 61.4 (1977): 27-34.
— Louis Paul Boon. De Kapellekensbaan. *Lexicon van Literaire Werken.* Hgg. A. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens. Groningen:Wolters-Noordhoff. Jan. 1989.

11 „Rundherum Fenster und eine Eisenleiter“: Harry Mulisch, *Het stenen bruidsbed* (1959)

Jan KONST

Einleitung

Harry Mulisch (1927-2010) ist der Autor eines umfangreichen Gesamtwerks, das innerhalb der niederländischen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als eines der wichtigsten angesehen wird. Seit dem Erscheinen seines Debütromans *Archibald Strohalm* 1952 schrieb er fast zwanzig Romane. Bekanntheit erlangte er insbesondere mit *De aanslag* (1982; dt. *Das Attentat*, 1986) und seinem für gewöhnlich als *opus magnum* charakterisierten *De ontdekking van de hemel* (1992; dt. *Die Entdeckung des Himmels*, 1993). Neben Romanen publizierte er eine Vielzahl Erzählungen, etwa zehn Gedichtbände, einige Theaterstücke sowie viele Aufsätze, von autobiografischen Texten über politische Auseinandersetzungen bis hin zu Essays über die unterschiedlichsten Themen. Mulisch charakterisierte sich selbst nicht so sehr als Verfasser einzelner Werke, sondern vielmehr als Schöpfer eines literarischen Gesamtwerks:

Schöpfer eines Gesamtwerks

„Das Oeuvre eines Schriftstellers ist oder hat eine Totalität zu sein, ein einziger großer Organismus, in dem jedes Teil mit allen anderen Teilen durch unzählige Fasern, Nerven, Stränge und Kanäle verbunden ist, wodurch sie untereinander Kontakt halten und geheimnisvolle Nachrichten austauschen, Ströme, Signale, Codes... Berührt man ihn irgendwo, reagiert er woanders; ein enormer Blutkreislauf und ein umfassender Stoffwechselprozeß sind im Gange, gelenkt von fast unauffindlichen Drüsen, und in der Mitte: die *Hypophyse*, unsichtbar für alle Zeit. Das Oeuvre ist der *neue Körper* des Schriftstellers, – ein Körper, den er sich selber geschaffen hat, solider, haltbarer als der, den er von seiner Mutter erhalten hat“ (Mulisch 1997: 33f).

Wenn man ein literarisches Gesamtwerk nach Mulischs Vorstellung tatsächlich als den *neuen Körper* des Schriftstellers auffasst, dann gibt es verschiedene Blickwinkel, unter denen man demonstrieren könnte, dass *Het stenen bruidsbed* (1959; Dt. *Das stei-*

nerne Brautbett) zur organischen Einheit dieses Körpers gezählt werden kann. Der Roman, der von Bruno Loets (1960) und Gregor Seferens (1995) ins Deutsche übersetzt wurde, fügt sich in erster Linie thematisch in das Gesamtwerk von Mulisch ein. *Het stenen bruidsbed* widmet sich dem alliierten Bombardement auf Dresden Mitte Februar 1945 und behandelt Themen wie Schuld und moralische Verantwortung – zehn Jahre bevor Kurt Vonnegut dasselbe in seinem *Slaughterhouse-Five* (1969) tun sollte – in auffallend subtiler Art und Weise. Der Zweite Weltkrieg steht in einem Großteil von Mulischs Werk im Mittelpunkt, was nicht verwunderlich ist, hat er als Sohn einer jüdischen Mutter und eines kollaborierenden Vaters doch einmal gesagt: „Ich habe den Krieg nicht nur miterlebt, ich bin der Zweite Weltkrieg." (Mulisch 1985: 64) Auch im Aufbau ist *Het stenen bruidsbed* charakteristisch für viele von Mulischs Werken. So beschreibt er den Untergang Dresdens nicht als ein selbstständiges Ereignis, sondern beleuchtet die Luftangriffe auf die sächsische Stadt vor dem Hintergrund unterschiedlicher mythischer und mythologischer Kontexte. Er verweist etwa auf den Fall Trojas, auf die Verwüstungen, die Nero in Rom angerichtet hat und auf das Massaker von Karthago. Letztendlich verleihen diese Verweise den Ereignissen des Romans eine scheinbar universale Bedeutung, die Mulisch in seinen Romanen auch stets wiederzufinden strebt.

Zweiter Weltkrieg

Het stenen bruidsbed erfreut sich in den Niederlanden nach wie vor einer unglaublichen Popularität, und bis 2014 sind mehr als vierzig Neuauflagen erschienen. Das Buch orientiert sich formal gesehen an einer klassischen Tragödie. Es hat fünf Kapitel, von denen die mittleren drei mit einer Chorpartie schließen; es gibt relativ wenig Figuren, zwischen denen sich ein scharfer und direkter Konflikt entwickelt; und in gewissem Maße kann man von einer Einheit von Zeit, Raum und Handlung sprechen. Der Roman spielt im Jahr 1955. Hauptfigur des Buches ist Norman Corinth, ein Zahnarzt aus den Vereinigten Staaten, der elf Jahre zuvor als Bordschütze in einem sogenannten Liberator am Bombardement auf Dresden beteiligt war. Er überlebt dies selbst nur mit Mühe und Not, denn sein Flugzeug wird durch deutsche Flugabwehrraketen getroffen und die Besatzung kann sich gerade noch rechtzeitig hinter die Russische Verteidigungslinie retten. Schwer verwundet kehrt Corinth nach Baltimore zurück, wo er eine Zahnarztpraxis eröffnet und ein vermeintlich erfolg-

Popularität

Bombardement auf Dresden

reiches Leben führte. Eines Tages erhält er eine Einladung zu einem Zahnärztekongress in Dresden. Er entschließt sich zu einem zweiten „Besuch" der Stadt, obwohl es für ihn während der McCarthy-Ära sicher nicht ungefährlich ist, in die kommunistische DDR zu reisen. In Dresden bekommt er es vor allem mit der ostdeutschen Kongressmitarbeiterin Hella Viebahn und dem westdeutschen Zahnarzt Schneiderhahn zu tun. Zwischen diesen drei Personen entwickelt sich eine Art Dreiecksbeziehung, wobei die Frage nach ihrer Täter- und Opferrolle während des Zweiten Weltkriegs im Mittelpunkt steht. In Hellas Fall ist die Situation relativ eindeutig: Als überzeugte Kommunistin war sie während des Dritten Reichs jahrelang in einem KZ inhaftiert. Im Fall Schneiderhahn ist alles viel komplizierter. Lange Zeit denkt Corinth, dass sein Kollege genauso wie er selbst prinzipiell auf der Seite der Täter gestanden hat, aber letztendlich kommt er zu der Einsicht, dass allein seine eigene Täterschaft, die insbesondere im eigenen Gewehrfeuer gegen die wehrlosen Einwohner Dresdens zum Ausdruck kommt, unwiderlegbar ist.

Im folgenden Zitat, das als Ausgangspunkt fungiert, um eine hermeneutische Herangehensweise an den Roman zu erläutern, stellt sich heraus, dass es für Norman Corinth kein Zimmer in jenem Hotel gibt, in dem die übrigen Teilnehmer am Ärztekongress untergebracht sind. Es ist spät am Abend, und Hella bringt ihn zur Pension eines gewissen Ludwig, der ihn auf das Dach der Villa begleitet, in der die Pension untergebracht ist. Dort befindet sich ein kleines Zimmer, das für den Gast aus Amerika vorbereitet ist:

Hermeneutik
vgl. Kapitel 9

> Corinth verzog sein Gesicht wie jemand, der aus dem Wasser auftaucht; ein paar Sekunden später stand er neben Ludwig auf dem Zinkblech, oben auf dem Haus, zwischen Schornsteinen und Antennen, hochgemauerten Luftschächten, und überall war Raum, Welt. Es dämmerte; aus Böhmen stieg eine violette Nacht herauf, und das Tal war jetzt voller Nebel. Ein paar Meter weiter befand sich das Zimmer, in dem er wohnen sollte, rundherum Fenster und eine Eisenleiter, die zu einem Ausguck auf dem Dach führte (Mulisch 1995: 25).

Die Pension von Ludwig liegt auf einem hohen Hang am stadtabgewandten Elbufer und bietet eine weite Aussicht über Dresden. Das ungewöhnliche Dachzimmer hat an allen Seiten Fenster, und Corinth kann von dort aus sogar noch auf ein Aussichtstürmchen

steigen. Auf den ersten Blick sind das alles unbedeutende Details, bis man realisiert, unter welchen Umständen der amerikanische Zahnarzt elf Jahre zuvor die Stadt an der Elbe zum ersten Mal gesehen hat. Als Bordschütze hing er damals in einer gläsernen Kanzel am unteren Rumpf eines Kampfflugzeugs. Diese Situation scheint sich in der Gegenwart des Romans zu spiegeln. Abermals ist es Nacht, Corinth schaut von oben auf Dresden hinab und mit dem vielen Glas und der metallenen Leiter erinnert sein Zimmer an den Liberator, mit dem er damals gekommen war, um die Stadt zu bombardieren. Auf einem Mikroniveau wiederholt sich also die Geschichte, und genau genommen könnte man dasselbe für das Makroniveau des Romans sagen. Auch Corinths zweiter Besuch in Dresden steht nämlich im Zeichen der Vernichtung, und es ist, als ob sein ungewöhnliches Nachtquartier in diesem Zusammenhang einen Fingerzeig darstellt. An dieser Art von Hinweisen hat die Hermeneutik ein besonderes Interesse. Man geht davon aus, dass zwischen den Teilen und dem Ganzen eines literarischen Werkes eine Verbindung besteht und spricht vor diesem Hintergrund vom *hermeneutischen Zirkel*. Bevor erklärt werden kann, was damit gemeint ist, ist es sinnvoll zu betrachten, was die Hermeneutik beabsichtigt und welche Analysestrategien sie propagiert.

Mikro- und Makroniveau

Zielsetzung der Hermeneutik

Das Ziel der Hermeneutik kann mit einer klassisch gewordenen Formulierung von Hans-Georg Gadamer (1900-2002) als ein Bestreben zur Vermittlung zwischen einem (literarischen) Text und dem Leser-Rezipienten definiert werden: „einen Sinnzusammenhang aus einer anderen Welt‘ in die eigene übertragen.“ (Gadamer 1974: 1061) Die Voraussetzung um einen *Sinnzusammenhang* transponieren zu können, ist eine gelungene Textinterpretation. Die Aspekte des Vermittelns einerseits und des Interpretierens andererseits sind beide in dem griechischen Wort *hermeneuein* verankert, auf das der Begriff Hermeneutik zurückgeht. Die Hermeneutik kann demzufolge als die Kunst des Auslegens und Erläuterns aufgefasst werden. Wilhelm Dilthey (1833-1911) hat die Beziehung zwischen dem Text als Objekt der Interpretation und dem Leser als interpretierendem Subjekt in einer ebenfalls klassisch gewordenen Formulierung wie folgt ausgedrückt: „Die

Sinnzusammenhang

Auslegung wäre unmöglich, wenn die Lebensäußerungen gänzlich fremd wären. Sie wäre unnötig, wenn in ihnen nichts fremd wäre. Zwischen diesen beiden äußersten Gegensätzen liegt sie also. Sie wird überall erfordert, wo etwas fremd ist, das die Kunst des Verstehens zu eigen machen soll.“ (Dilthey 1958: 225) Gadamer nimmt in vergleichbarer Weise an, dass die Textinterpretation „zwischen Fremdheit und Vertrautheit“ stattfindet: „In diesem Zwischen ist der wahre Ort der Hermeneutik“ (Gadamer 1990: 300).

hermeneut. Distanz

Eine zentrale Idee ist vor diesem Hintergrund die sogenannte *hermeneutische Distanz*: Ein Text spricht nicht für sich selbst und gibt seine Bedeutungen nicht ohne weiteres preis, sondern muss gedeutet werden. Es werden meistens drei Niveaus unterschieden, die den Zugang zu einem literarischen Text erschweren. Erstens kann man von einer *linguistischen Differenz* sprechen. Dabei lässt sich an allerlei sprachliche Aspekte wie undurchsichtige syntaktische Konstruktionen oder unbekannte Wörter denken. Dann gibt es die *historische Differenz*. Ein Text ist – aus der Leserperspektive argumentiert – nicht stabil, weil er sich in einem unaufhaltsam fortschreitenden Alterungsprozess befindet. Ein philologischer Kommentar ist deshalb oft unentbehrlich, um nicht mehr gängige Ausdrücke oder historische Kontexte zu verdeutlichen. An dritter Stelle steht die *poetologische Distanz*. Literarische Texte beruhen auf einer Vielzahl an Codes (Erzähltechnik, Stil, rhetorische Prozesse usw.) und davon muss man als Leser (einige) Kenntnisse haben, um seinen Zugang zum Text zu finden. Die linguistische, die historische und die poetologische Distanz erfordern, dass ein literarisches Werk auf verschiedenen Niveaus studiert wird. Bevor man zu einer umfassenden Werkinterpretation kommen kann, ist erst eine sprachwissenschaftliche Analyse notwendig, danach muss man sich auf historische Kontexte besinnen und abschließend ist es wichtig, einen Blick für das poetische Fundament des Textes zu bekommen. Für die endgültige Werkinterpretation gilt dann, dass diese nicht im Widerspruch zu den Schlussfolgerungen stehen darf, zu denen die drei hier beschriebenen tieferen Analyseniveaus geführt haben.

Geschichte der Hermeneutik

Die Hermeneutik kann sich einer langen Tradition rühmen, denn schon während der Antike wurden die ersten Ansätze zu einer allgemeinen Interpretationslehre formuliert. In der Frühen Neuzeit war vor allem die sogenannte *hermeneutica sacra* wichtig. Diese richtete sich auf die Bibelexegese und suchte nach objektiven Mitteln, um unklare Textpassagen zu ergründen. Im 19. Jahrhundert wurde die Hermeneutik aus dem theologischen Kontext gelöst und entwickelte sich zu einer Theorie, die einen wissenschaftlich fundierten Umgang mit Texten verschiedenster Art und Herkunft bezweckt. Eine Schlüsselfigur war in diesem Zusammenhang der protestantische Theologe Friedrich Schleiermacher (1768-1834). Einen wichtigen Beitrag hat auch der schon erwähnte Philosoph Wilhelm Dilthey geliefert. Er definierte den Platz und die Bedeutung der Hermeneutik in Bezug auf die Naturwissenschaften, die während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch den Positivismus eine enorme Blüte erlebten. Wo die Naturwissenschaften auf kausale Strukturen gerichtet sind und das *Erklären* zum Wissensideal erheben, war in den Augen Diltheys das *Verstehen* das Ziel der Hermeneutik, das er als das eigentliche Erkenntnismodell der Geisteswissenschaften präsentierte.

hermeneutica sacra

Erklären vs. Verstehen

Im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die Hermeneutik von einer textanalytischen Methode zu einem Grundbestandteil des menschlichen Seins, das durch ein fundamentales Verlangen zu „begreifen" gekennzeichnet ist. Dieser Übergang zu einer sogenannten philosophischen Hermeneutik, die letztlich kaum weniger als eine Daseinsanalyse bezweckt, ist insbesondere Martin Heidegger (1889-1976) und Hans-Georg Gadamer, der hier bereits ins Rampenlicht getreten ist, zu verdanken. Letztgenannter ist der Autor von *Wahrheit und Methode* (1960), der einflussreichsten modernen Studie über die Hermeneutik. Während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden verschiedene Versuche unternommen, um zu einer speziell auf die Literaturwissenschaft zugeschnittenen Variante der Hermeneutik zu kommen. In diesem Zusammenhang müssen insbesondere die Namen von Peter Szondi (1929-1971) und Paul Ricœur (1913-2005) genannt werden. Inmitten der literaturwissenschaftlichen Methoden nimmt die Hermeneutik einen besonderen Platz ein, nicht nur

angesichts der Tatsache, dass sie als Textwissenschaft eine lange Geschichte besitzt, sondern auch, weil die Interpretation, das wahre Gebiet der Hermeneutik, immer eine zentrale Rolle in der Literaturforschung spielte. Am Anfang des 21. Jahrhunderts hat Oliver Jahraus den besonderen Status der Hermeneutik nochmals unterstrichen:

zentrale Rolle in der Literaturforschung

„Da jedes Verstehen in den Zuständigkeitsbereich der Hermeneutik fällt, und da die Interpretation grundsätzlich ein hermeneutisches Geschäft ist, ist die Hermeneutik eine Grundlagentheorie der Literaturwissenschaft und zugleich eine Konstituente von Literatur. In dieser Funktion ist die Hermeneutik nicht in den Methodenkanon einzureihen und überragt die anderen Positionen“ (Jahraus 2004: 247-248).

Der hermeneutische Zirkel

Das Bestreben der Hermeneutik, zu einer schlüssigen Interpretation zu kommen, wird als zirkulärer Prozess beschrieben. Ein Leser ist nicht im Stande, auf einen Blick einen literarischen Text zu ergründen und wird anfangs auf der Basis von Teilaspekten des Werks auf die Suche nach einer übergreifenden Bedeutung gehen. Wenn er einmal eine Hypothese über einen möglichen Gesamtsinn entwickelt hat, wird er diese auf immer andere Teilaspekte des Werks rückkoppeln. Das kann dazu führen, dass er seine ursprünglichen Ideen zur übergreifenden Bedeutung korrigiert, aber ebenso gut ist es denkbar, dass er den angenommenen Gesamtsinn durch die betreffenden Teilaspekte bestätigt sieht. Auf diese Art ist die Textinterpretation ein dynamischer Prozess, der ein fortwährendes Reflektieren über das Verhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen des Werks impliziert. Einer der ersten, der auf diese Wechselwirkung hingewiesen hat, war der Historiker Johann Gustav Droysen (1808-1884). In seiner *Historik*, die erstmals 1936 publiziert wurde, liest man: „Das Einzelne wird verstanden in dem Ganzen, aus dem es hervorgeht, und das Ganze aus diesem Einzelnen, in dem es sich ausdrückt“ (zitiert nach Angehrn 2003: 52).

Interpretation als dynamischer Prozess

Im Fachjargon wird der hier beschriebene Interpretationsprozess, das Abtasten also der Beziehung zwischen den Teilen und dem Ganzen eines literarischen Textes, als hermeneutischer Zirkel definiert. Dessen Funktionsweise wurde bereits kurz illustriert. Die Unterkunft Norman Coriths in Dresden, genau be-

trachtet ein Detail im Ganzen von *Het stenen bruidsbed*, erlaubt Rückschlüsse auf den Gesamtsinn des Romans, und andersherum, angesichts des angenommenen Gesamtsinns bekommt die Dachkammer hoch über Dresden einen tieferen Sinn. Die Geschichte wiederholt sich, und es erweist sich als möglich, diesen Gedankengang auf eine Vielzahl anderer Teilaspekte des Romans zu projizieren. Corinths Handeln in den Jahren 1945 und 1956 kann man beispielsweise im Licht eines sich stets wieder bei ihm manifestierenden Vernichtungsdrangs sehen, der mit starken sexuellen Gefühlen verbunden ist. Diese offenbaren sich 1945 in einer Erektion in dem Moment als die Bomben auf Dresden fallen, der Stadt, die im Roman vielsagend genug immer wieder mit einer Frau verglichen wird. 1956 richtet sich Corinths Vernichtungsdrang gegen Hella, zu der er sich von Anfang an körperlich hingezogen fühlt. Er geht anscheinend nur mit ihr ins Bett, um sie zu demütigen. Hella zeigt sich emotional angeschlagen und ist verletzt, so wie Dresden es durch das alliierte Bombardement elf Jahre zuvor war. Es lassen sich noch viel mehr Parallelen zwischen beiden Aufenthalten Corinths in Dresden aufzeigen. So spiegelt sich der durch das Bombardement der Alliierten verursachte Feuersturm in dem Auto, das der Protagonist am Ende des Romans in Flammen aufgehen lässt. Und die Kopfwunde, die Corinth von seinem Autounfall 1956 zurückbehält, kommt den Verwundungen in seinem Gesicht nach dem Absturz seines Kampfflugzeugs im letzten Jahr des Krieges gleich.

Das Streben der Hermeneutik, einen Gesamtsinn zu definieren, geht dahin, dass man letztendlich auf der Suche nach einem Bedeutungskern ist: Was sagt ein literarisches Werk *eigentlich*? Essentiell ist dabei die Auffassung, dass beispielsweise der Handlungsaufbau, die Motivstruktur und die Charakterzeichnung dem Bedeutungskern untergeordnet sind. Sie stehen nicht für sich selbst, sondern müssen letztlich im Licht des „Themas“ oder des zentralen Gedankengangs des Werkes betrachtet werden. Der Bedeutungskern ist in einem literarischen Werk niemals explizit, sondern muss durch den Hermeneutiker konstruiert werden. Das bedeutet nicht allein, dass der Beitrag des letztgenannten groß ist, sondern vielmehr auch, dass man von Anfang an die Möglichkeit zu berücksichtigen hat, dass verschiedene Interpreten unterschiedliche Hypothesen über mögliche Bedeutungskerne entwi-

Bedeutungskern vgl. Kap. 9

ckeln werden. Was das beinhaltet, wird anhand von *Het stenen bruidsbed* im folgenden Abschnitt konkret erläutert.

Die Bedeutungskerne von Het stenen bruidsbed

Während der vergangenen 35 Jahre wurde eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Bedeutungskernen aus *Het stenen bruidsbed* herausgefiltert. Daraus kann man ableiten, dass der wissenschaftliche Umgang mit Mulischs Romanen in hohem Maße durch hermeneutische Ausgangspunkte bestimmt wurde. Helbertijn Schmitz-Küller behauptet beispielsweise:

> „Das Thema scheint mir: Die Probleme, die ein Kampfflieger hat, bevor er im Stande ist, seinen eigenen Taten ins Auge zu sehen. Norman Corinth leidet unter dem vollständigen Fehlen an Schuldgefühlen, so merkwürdig das auch klingt. Er ist vollkommen gleichgültig, in jeder Hinsicht, nicht aus eigener freier Entscheidung, sondern weil seine Gefühle blockiert sind. Das passierte in dem Moment, in dem er erkennen musste, was er beim Bombardement 1945 getan hatte. Das Schuldgefühl, das dadurch verursacht wurde, war so unerträglich schrecklich, dass er aus Selbstschutz alle Gefühle eingefroren hat. Er lebt, „aber ohne Gefühle“ (Schmitz-Küller 1977: 49).

Liebe, Lustmord, Selbstbewusstsein

J.H. Donner stellt, anders als Schmitz-Küller, die Liebesthematik von *Het stenen bruidsbed* in den Mittelpunkt. Für ihn ist der Roman „an erster, zweiter und dritter Stelle ein Liebesroman. Sowohl Gegenstand wie Thema sind beide die im Ursprung romantische Idee der absoluten Liebe. Absolut weil ‚losgelöst‘ von der Sorge um Vergangenheit oder Zukunft, die Liebe, die in einem unbedingten ‚Hier‘ versucht, die Zeit zu übertreffen [...]“ (Donner 1977:62). Für R. van der Paardt ist Norman Corinth das Gegenteil zu dem aus dem 19. Jahrhundert stammenden Archäologen Heinrich Schliemann, dem Entdecker des antiken Troja, auf den in *Het stenen bruidsbed* einige Male Bezug genommen wird. Van der Paardt liest den Roman von Mulisch als einen Prozess der Selbstbewusstwerdung: „als er [= Norman Corinth] in Dresden gräbt‘, sein[em] Troja, findet er seinen Schatz, nämlich sich selbst, seine Identität“ (van der Paardt 1986: 174). Anders als van der Paardt spricht Frans de Rover dem Protagonisten eine psychologische Entwicklung ab. Für ihn ist er der Prototyp eines Lustmörders:

> „In Corinth, einem in seinen Gefühlen amputierten Menschen („aber ohne Gefühle"), sehe ich primär die Darstellung eines verfremdeten Menschen. Norman Corinth steht für den Menschen, der grundlos zerstört: Im Krieg und in der Liebe. Der Roman *Het stenen bruidsbed* ist die Darstellung dieses Themas – ein Experiment, mit einer „Maske" als Hauptperson, eines Autors, der die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit untersucht" (de Rover 1987: 196).

Weitere Bedeutungskerne

Genauso wie de Rover neigt auch Ton Anbeek dazu, Norman Corinth als „ein Instrument der sinnlosen Vernichtung" zu sehen, aber er verbindet damit weitreichendere Schlussfolgerungen: „Steht er für den ‚modernen westlichen Menschen', einer Kombination aus Normanne und Grieche, im Wesen ein Wilder, aber in einer christlichen Kultur lebend? " (Anbeek 1982: 128-129). E.G.H.J. Kuipers greift zurück auf das Konzept „des absoluten Lebens", das Mulisch in *Voer voor psychologen* (1961) entwickelt. Es verweist auf die Art und Weise, wie ein Kleinkind die Welt wahrnimmt, und zwar als ein überwältigendes Amalgam von Möglichkeiten, Versprechen und Rätseln. Kuipers folgert vor diesem Hintergrund, „dass Corinth aus Heimweh nach Dresden zurückgekehrt ist. Er sehnt sich zurück nach den Gefühlen während des Bombardements, die auf ihre Art Evokationen des absoluten Lebens seiner frühesten Jugend waren. Da das absolute Leben starke erotische Komponenten hat, können wir auch sagen, dass Corinth zurückgekehrt ist, um seine verlorene Geliebte zu suchen" (Kuipers 1988: 484). Martien J.G. De Jong schließlich – um es bei diesen Beispielen zu belassen – erkennt in *Het stenen bruidsbed* einen Kern, der die beschriebenen Ereignisse über die Aktualität der Mitte des 20. Jahrhunderts erhebt:

> „Es geht bei Mulisch nicht (allein) um die Abenteuer und Syndrome eines im Krieg verstümmelten amerikanischen Juden, der unschuldige Bürger beschoss, oder um eine ostdeutschen Kommunistin, die sechs Jahre lang den spottenden Tod eines Nazi-Konzentrationslagers erlebt hat. Die Geschichte von Liebe und Zerstörung, die sich 1956 zwischen zwei namentlich genannten Personen im verwüsteten Dresden abspielt – das *steinerne* Brautbett von Norman und Hella – funktioniert ebenso als zeitloser Mythos der menschlichen Zerstörungslust" (de Jong 2005:33-34).

Inhaltlich beurteilt, zeigen die sieben hier zitierten Bedeutungskerne auffällige Unterschiede. Sie haben viel mit der Blickrichtung ihrer Schöpfer zu tun. So fällt auf, dass der Zugang von

beispielsweise Schmitz-Küller und van der Paardt stark psychologisierend ist, Donner beruft sich auf Genrecodes, de Rover argumentiert vor allem auf poetologischem Niveau, Anbeek wählt eine gesellschaftskritische Sicht, Kuipers knüpft an inhaltliche Konzepte an, die er anderswo aus dem Gesamtwerk von Mulisch geschöpft hat, und de Jong sucht nach einer universellen Tendenz. Damit stoßen wir auf ein typisches Phänomen der hermeneutischen Literaturwissenschaft. Dabei ist immer die Rede von einer Konfrontation des literarischen Textes mit einem vom Literaturwissenschaftler gewählten Kontext. In der Wechselwirkung zwischen Text und Kontext wird dann die Bedeutung des Textes gesucht. Gadamer hat in diesem Zusammenhang das Konzept der Horizontverschmelzung eingeführt. Der Prozess der Bedeutungszuerkennung impliziert in seinen Augen nämlich eine Verschmelzung des auf den Autor zurückzuführenden „Texthorizonts“ mit dem „Wissenshorizont“ des Interpreten.

Horizontverschmelzung

Der Bedeutungskern als Bedeutungskonstrukt

Als Textwissenschaft vermag die Hermeneutik nicht zu entscheiden, welcher der soeben zitierten Bedeutungskerne für *Het stenen bruidsbed* wahr, oder – absolut formuliert – der wahre ist. Von Anfang an wird dem individuellen Interpreten, der einen großen und eigenen Beitrag zum Interpretationsprozess leistet, viel Freiheit gelassen. Das bedeutet, dass es letztendlich keine definitiven Interpretationen gibt, sondern nur personengebundene Sichtweisen auf einen literarischen Text. Diese sind objektiv gesehen niemals „wahr“ und können höchstens Anspruch auf Intersubjektivität erheben. Das letzte bedeutet jedoch *nicht*, dass die Hermeneutik jede denkbare Sicht auf einen Text als Bedeutungskern akzeptieren würde. Sie formuliert im Gegenteil stringente Qualitätskriterien, und wenn eine Interpretation diese nicht erfüllt, wird sie ohne weiteres abgelehnt. In erster Linie muss eine Interpretation *plausibel* und *konsistent* sein. Plausibilität bedeutet in diesem Zusammenhang, dass der Bedeutungskern fest in einem literarischen Werk verankert ist und auf einer größtmöglichen Anzahl von Textelementen beruht. Die Konsistenz steht auf dem Spiel, wenn in einem Werk bedeutungsvolle Elemente vorkommen, die einer Interpretation explizit widersprechen. Anders gesagt, ist ein Bedeutungskern inkonsistent, wenn er einseitig auf Facetten des

Wahrheit

Plausibilität und Konsistenz

Textes basiert, die „passen", während Textelemente, die dem Bedeutungskern entgegenstehen, bewusst außer Acht gelassen werden.

Forschungstradition

Zweitens werden Qualitätskriterien hinsichtlich der Kontexte formuliert, mit denen der Interpret den literarischen Text beleuchtet. Es ist nicht einerlei, welchen Kontext ein individueller Interpret prägt, denn dieser muss in die Forschungstradition eingegliedert und von der Forschungsgemeinschaft als relevant wahrgenommen werden. Gadamer hat das so formuliert: „Das Verstehen ist selber nicht so sehr als eine Handlung der Subjektivität zu denken, sondern als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln" (Gadamer 1990: 295). In diesem Zusammenhang kann der Prozess der Bedeutungszuerkennung, dank dem Konzept der Horizontverschmelzung, nicht nur als Dialog mit dem Autor gesehen werden, sondern man könnte ebenso von einem Dialog zwischen dem Interpreten und seinen direkten Vorgängern sprechen. Neue Bedeutungskerne können tatsächlich nur entwickelt werden, wenn man sich mit früheren Interpretationen auseinandersetzt und danach strebt, die eigenen Einsichten im Verhältnis zu denen anderer Interpreten zu positionieren.

Betrachtet man nun noch einmal die sieben Bedeutungskerne, die weiter oben in Bezug auf *Het stenen bruidsbed* vorgestellt wurden, dann kann man behaupten, dass sie im Prinzip die hermeneutischen Kriterien erfüllen. Die betreffenden Literaturwissenschaftler streben alle nach Plausibilität und Konsistenz, obwohl man schon von qualitativen Unterschieden reden kann. Anders als beispielsweise de Rover und Kuiper, berufen Donner und van der Paardt sich auf relativ wenig Textelemente. Und wenn Schmitz-Küller behauptet, dass das Gefühlsleben von Norman Corinth erst nach dem Bombardement auf Dresden ausgeschaltet wird, dann stellt sich die Frage, warum es irgendwo im Roman heißt, dass Corinth auch schon als Schüler keinen Zugang zu seinen Emotionen hatte. Aber diese Überlegungen tun der Tatsache keinen Abbruch, dass das Ideal von plausibler und konsistenter Interpretation durch die genannten Literaturwissenschaftler anerkannt wird. Außerdem wählen sie jeder für sich Interpretationskontexte, die innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschungstradition als wirksam betrachtet werden. Dass die Mulisch-Interpreten sich dieser Tradition bewusst sind, vermag auch die Tatsache zu illus-

trieren, dass sie nahezu ohne Ausnahme die Auseinandersetzung mit ihren direkten Vorgängern suchen, insbesondere um ihre eigene Position schärfer zu definieren. Man könnte sagen, dass sie sich damit, wie Gadamer es sich vorstellt, in das Überlieferungsgeschehen einfügen und dieses gleichzeitig wieder einen Schritt weiterbringen.

Intentionen des Autors

Angesichts der Tatsache, dass offenkundig mehrere wirksame Interpretationen eines Romans wie *Het stenen bruidsbed* nebeneinander bestehen können, ist es schließlich sinnvoll, noch einmal kurz bei den Intentionen des Autors zu verweilen, oder in diesem konkreten Fall, bei den Absichten, die Mulisch mit seinem Roman gehabt haben könnte. Die Hermeneutik betrachtet Literatur grundsätzlich innerhalb eines kommunikativen Rahmens. Auf Basis des Modells Sender – Botschaft – Empfänger geht sie davon aus, dass ein Autor mit einem literarischen Werk eine bestimmte Mitteilung machen möchte. Jedoch geht es den meisten Hermeneutikern nachdrücklich nicht darum, die möglichen Intentionen des Autors zu rekonstruieren. An und für sich ist es legitim zu fragen, welche Absichten ein Autor gehabt haben könnte, aber es ist und bleibt die Frage, ob diese Intentionen auch eins zu eins aus dem Werk herausgelesen werden können. Dies gilt nicht nur, weil es denkmöglich ist, dass ein Autor es nicht schafft, seine Absichten in eindeutiger Weise im Text zu verankern, sondern auch, weil im Interpretationsprozess immer eine zweite Stimme, und zwar die des Interpreten, ins Spiel kommt. Er hat aufgrund seines persönlichen Wissenshorizonts einen eigenen Anteil und kann aus diesem Grund nicht nur als passiver Resonanzkörper der Autorintentionen funktionieren. In jüngeren Studien über die Hermeneutik wird deshalb auch betont, dass der hermeneutische Prozess nicht auf ein „reproduktives Verstehen“ (zu verstehen als: die Rekonstruktion der Autorintention) gerichtet ist, sondern auf ein „produktives Verstehen“, d.h. auf das Zustandekommen eines Bedeutungskerns, in dem, dank des Konzepts der Horizontverschmelzung, neben der Stimme des Autors auch die Stimme des Interpreten durchklingt (Jung 2001: 18-19).

Die Hermeneutik in der Kritik

Als literaturwissenschaftliche Methode steht die Hermeneutik seit einigen Jahrzehnten unter Druck – obwohl, oder vielleicht

gerade weil sie, so wie das Zitat von Jahraus weiter oben bereits gezeigt hat, die Grundlage der modernen Literaturwissenschaft bildet. Ein erster Kritikpunkt hat mit dem Umstand zu tun, dass das hermeneutische Vorgehen, wie anhand von *Het stenen bruidsbed* nochmals unterstrichen wurde, verschiedene Bedeutungskerne nebeneinander zulässt – ein Fakt, der schon umschrieben wurde als das „Skandalon der Hermeneutik, daß es viele richtige Interpretationen gibt" (Jung 2005: 177). Selbst wenn ein Literaturwissenschaftler eine Vielzahl von Argumenten für eine Interpretation aus einem literarischen Text herausfiltert, behält diese dann immer noch ein gewisses Maß an Subjektivität. Und ist nun diese Subjektivität mit Wissenschaftlichkeit zu vereinbaren? Die jüngere Theoriebildung auf dem Gebiet der Hermeneutik weist vor diesem Hintergrund auf den diskursiven Charakter der Interpretationsforschung hin. Werner Jung beispielsweise plädiert für eine offene, pluralistische Hermeneutik und betrachtet die hermeneutische Literaturforschung im Wesen als „Baustelle". Immer aufs Neue werden literarische Texte „befragt", und dank neuer Interpretationskontexte bzw. „Wissenshorizonte" erscheint es möglich, bis zu diesem Moment zu wenig beachtete Bedeutungsaspekte aufzuzeigen. Der Gedankenaustausch und die Debatte mit früheren Interpreten ist dabei äußerst wichtig: „Der Leser, Interpret und Hermeneutiker schreibt den Text weiter und fort, er bringt sich und seine Lesart, seinen Kommentar, ins Spiel und auch in die Diskussion mit alternativen Lesarten, wobei es kein teleologisches Finale mehr gibt, keine richtige Deutung, bloß jeweils bessere Begründungen für *einen* Lektürevorschlag, für eine Konstruktion?" (Jung 2005: 177-178).

Skandalon der Hermeneutik

Kritik an der Hermeneutik wurde auch laut, weil sie reduktionistisch sei. Das Bestreben, einen Bedeutungskern zu benennen, impliziert, dass einige Textelemente schon, aber andere keine Beachtung bekommen. In der Theoriebildung wird das auch als solches erkannt, und Uwe Japp unterstreicht zum Beispiel: „Was in der Auslegung geschieht, ist vielmehr so beschrieben, dass der Interpret den gegebenen Text in Bedeutungsteile auflöst, in dem er manche hervorhebt, andere zurücktreten lässt, andere ganz unterdrückt, und so ein neues ganzes zusammenfügt" (Japp 1977: 16). Diese Arbeitsweise könnte zu „blinden Flecken" führen: Textelemente, die immer außer Acht gelassen werden. In der Forschung zu *Het stenen bruidsbed* scheint sich so etwas mit der Frau, die

Reduktionismus

in einem gläsernen Raum in Ludwigs Pension auf ihrem Krankenbett liegt, abzuzeichnen. Es geht um ein auffallendes Motiv, das im Roman einige Male angesprochen wird. In den bestehenden Interpretationen spielt es jedoch keine Rolle, so dass die Frage gerechtfertigt ist, ob eine hermeneutische Herangehensweise nicht in der Tat dazu führt, dass potentiell bedeutungsvolle Textelemente aus dem Blickfeld des Interpreten zu geraten drohen. Gleichzeitig muss festgestellt werden, dass der hermeneutische Prozess – wie Jung mehrmals betonte – niemals abgeschlossen ist. Mit anderen Worten: Nichts spricht also dagegen, zu untersuchen, ob und auf welche Weise das Motiv der kranken Frau in bestehende Bedeutungskerne des Romans eingegliedert werden kann. Und wenn das nicht glückt, besteht immer noch die Möglichkeit, nach einer neuen, umfassenderen Interpretation von Mulischs Roman zu suchen, die diesem scheinbar vernachlässigten Textelement gerecht wird.

Unabschließbarkeit

Die fundamentalste Kritik an der Hermeneutik ist drittens aus Richtung des Poststrukturalismus und im Besonderen vom Dekonstruktivismus geäußert worden. Vertreter dieser Theorien betrachten Literatur nicht länger aus einer kommunikativen Perspektive und lehnen allein schon aus diesem Grund die Konstruktion eines Bedeutungskerns ab. Ein literarischer Text ist in ihren Augen kein Äußerungsakt, sondern ein Zeichensystem, das Teil eines im Prinzip unendlichen Netzwerks sprachlicher Zeichen ist, welches wiederum über den konkreten Text hinausgeht. Die einzelnen Signifikanten (Ausdrücke) innerhalb eines Texts verweisen auf diese Art nur auf andere Signifikanten, so dass es nicht länger möglich scheint, einen Text thematisch abzugrenzen. Ein Text kann für Poststrukturalisten und Dekonstruktivisten prinzipiell alles „bedeuten“, abhängig nämlich von der Frage, welche externen sprachlichen Zeichen aktiviert werden, um die sprachlichen Zeichen im Text zum Sprechen zu bringen. Die paradigmatischen Unterschiede zwischen der Hermeneutik einerseits sowie dem Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus andererseits sind dermaßen groß, dass ein fruchtbarer Dialog zwischen den Vertretern beider Richtungen von vornherein ausgeschlossen ist. Zu groß sind die Unterschiede zwischen den jeweiligen Ansichten über Literatur. In den Augen von Hermeneutikern bezweckt ein literarischer Text nicht nur, eine Mitteilung zu machen, sondern er kann ebenso als abgegrenzte, für sich selbst ste-

Poststrukturalismus vgl. Kapitel 10

Dekonstruktion vgl. Kapitel 12

hende Einheit gesehen werden. Poststrukturalisten und Vertreter des Dekonstruktivismus dagegen betrachten das mögliche Streben eines Autors seinem Publikum etwas zu „sagen" als irrelevant und sehen ein literarisches Werk nicht so sehr als selbstständige Größe, sondern vielmehr als Teil von Diskursen, die sich außerhalb des Textes manifestieren.

(Übersetzung: Ute Bratz)

Literatur

Anbeek, Ton. *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960.* Amsterdam: De Arbeiderspers, 1986.

Angehrn, Emil. *Interpretation und Dekonstruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik.* Weilerswist: Velbrück, 2003.

Dilthey, Wilhelm. „Der Aufbau der Geschichtlichen Welt in den Geisteswisscheschaften". *Gesammelte Schriften.* Band VII. Stuttgart u. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht u. Teubner, 1958.

Donner, J. H. „Over ‚Het Stenen Bruidsbed'". In: *Bzzlletin* 6 (1977): 62-65.

Gadamer, Hans Georg. „Hermeneutik". *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bnd. 3. Hg. Joachim Ritter. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1974. 1061-1074.

Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen: Mohr, 1990.

Japp, Uwe. *Hermeneutik. Der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhanges in den philologischen Wissenschaften.* München: Fink, 1977.

Jahraus, Oliver. *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft.* Tübingen: Francke, 2004.

Jung, Matthias. *Hermeneutik zur Einführung.* Hamburg: Junius, 2001.

Jung, Werner. „Neuere Hermeneutikkonzepte. Methodische Verfahren oder geniale Anschauung?" *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung.* Hg. Klaus-Michael Bogdal. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005.

Jong, Martien J.G. de. *Schrijven op het puin van Dresden. Oorlog en verwoesting als verhaal.* Westervoort: Van Gruting, 2005.

Kuipers, E.G.H.J. *De furie van het systeem. Over het literaire werk van Harry Mulisch in de jaren vijftig.* Amsterdam: De Bezige Bij, 1988

Mulisch, Harry. *Het stenen bruidsbed.* Amsteram: De Bezige Bij, 1959.

— *Voer voor psychologen.* Amsterdam: De Bezige Bij, 1983.

— *Getijdenboek.* Amsterdam: De Bezige Bij, 1985.

— *Das steinerne Brautbett.* Übers. Gregor Seferens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

— *Selbstporträt mit Turban.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.
Paardt, Rudi van der. „Sporen van de dichter. Invloed van Homerus sinds Tachtig“. *Literatuur* 3 (1986): 170-176.
Rover, Frans de. *De weg van het lachen. Over het oeuvre van Harry Mulisch.* Amsterdam: De Bezige Bij, 1987.
Schmitz-Küller, Helbertijn. *Over* Het stenen bruidsbed *van Harry Mulisch.* Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij, 1977.

12 „Du guckst dich blind nach Fliegenschissen, aber das wesentliche entgeht dir“: Hugo Claus, *Het verdriet van België* (1983)

Gwennie DEBERGH

Einleitung

Het verdriet van België ist einer der wichtigsten niederländischsprachigen Romane des 20. Jahrhunderts. Als das Buch im März 1983 erschien, schenkten alle Medien in Flandern und den Niederlanden diesem Ereignis große Aufmerksamkeit. Vier Jahre nach dem Tod von Louis Paul Boon, neben Claus der zweite bedeutende flämische Autor der Nachkriegszeit, bestätigte die Publikation von *Het verdriet van België* die allgemeine Überzeugung, dass Hugo Claus die einsame Spitze der flämischen Literatur war. Obwohl das Medienspektakel, mit dem der Roman präsentiert wurde, Kritik aus verschiedenen Richtungen nach sich zog, ließ sich nicht leugnen, dass das fast 800-seitige Buch das *opus magnum* eines der wichtigsten und charismatischsten Autoren der niederländischen Literatur war.

opus magnum

Der Autor

Hugo Maurice Julien Claus wurde am 5. April 1929 im Sint-Jans-Krankenhaus in Brügge geboren. Er war das erste Kind von Germaine (Virginie) Vanderlinden und Joseph Claus, einem Drucker und Händler für Schulbedarfsartikel. In Interviews wies Hugo Claus gern darauf hin, dass er mithilfe eines Kaiserschnitts zur Welt gekommen ist, was er als Beweis für den Widerwillen, mit dem er sein Leben begonnen habe, interpretierte. Außerdem soll einige Augenblicke nach seiner Geburt im Innenhof des Krankenhauses lautes Autogehupe erklungen sein. Das medizinische Personal, das zum Fenster hastete, soll gesehen haben, wie Vater Claus in einem nagelneuen Chenal-Walker angefahren kam, einer Rarität, womit er die ganze Aufmerksamkeit der Ärzte auf sich zog, zum Nachteil seines gerade geborenen Sohnes.

Ob diese Anekdote wirklich der Wahrheit entspricht, ist unklar. Sowohl Vater als auch Sohn Claus waren für ihr Talent zum Fabulieren bekannt, und dadurch strotzt die Lebensgeschichte des Autors nur so von Mystifikationen. Wie hoch auch der Wahrheitsgehalt dieser Anekdote sein möge, in jedem Fall kennzeichnet deren ödipaler Aspekt das gesamte Werk von Hugo Claus. Verweise auf die antike Mythologie bilden eine Konstante in seinem Werk, der ödipale Kampf zwischen Vater und Sohn um die Mutter ist dabei das am häufigsten wiederkehrende Thema. „Ich war ein Muttersöhnchen und ich hasste meinen Vater. Ich nahm Boxunterricht, um ihn schlagen zu können. Und ich hätte ihn ganz gewiss ermorden können. So fühlte ich mich, bevor ich Ödipus gelesen hatte. Und als ich das klassische Stück las, erkannte ich alles. Ich muss ungefähr 15 Jahre alt gewesen sein. Ödipus war *meine* Geschichte" (Moerman 1998). In den ersten Jahren seines Lebens sollte der kleine Hugo den Kampf mit seinem Vater einstweilen verlieren: Als er 18 Monate alt ist, stellt sich heraus, dass seine Mutter mit einem Brüderchen schwanger ist. Da die Gefahr einer erneuten schwierigen Geburt besteht, wird ihr Sohn in einem katholischen Internat untergebracht, erst in einem Dorf in der Umgebung von Gent, später bei den Zusters van Liefde (Vinzentinerinnen) in Aalbeke bei Kortrijk, in der belgischen Provinz Westflandern.

Mystifikationen

ödipaler Kampf

Wer die Kindheit von Hugo Claus kennt, findet daraus viele Elemente in seinem Roman *Het verdriet van België* wieder. Dennoch ist die Hauptperson des Romans kein Alter Ego des Autors.

> „Ich wollte eine *autonome Romanfigur* zeichnen, aber natürlich habe ich mich auf viele Erinnerungen und autobiographische Besonderheiten bezogen. Aber das war nicht der Zweck. Ich habe kein so grosses Interesse an mir selbst und sicher nicht an einem ‚Ich-selbst', das so weit weg ist, dass es für mich zu einem total Fremden geworden ist; ich kenne dieses Kind nicht mehr" (Véron 1986).

Claus ist an keiner tiefgreifenden Analyse seines eigenen *Ichs* interessiert und diese Haltung ist charakteristisch für seine Kunstauffassung. Aus seiner Sicht gibt es zwei Arten von Künstlern. In die erste Gruppe ordnet er die Ego-Schreiber ein, die ihr eigenes Leben so genau wie möglich zu dokumentieren versuchen und dadurch im Grunde immer dasselbe Buch schreiben werden. Die zweite Gruppe der Autoren tauscht die inneren Probleme des ei-

Kunstauffassung

genen Subjekts zugunsten der Ereignisse in der externen Welt aus, probiert die behandelten Themen zu variieren und experimentiert mit verschiedenen Literaturformen.

Hugo Claus gehört unwidersprochen zu dieser zweiten Kategorie. Er ist ein *Spieler*, jemand, für den Abwechslung und Maskerade notwendige Voraussetzungen sind, um schreiben zu können. Das sorgt dafür, dass jedes Werk von Claus anders als das vorhergehende ist. Es gibt nicht so etwas wie einen unveränderlichen, authentischen, reinen Kern in seinen Arbeiten, der als der „wahre" oder der „echte" Claus definiert werden könnte. Hinter jeder Maske versteckt sich eine neue Maske, und jeder Text ist ein formales Experiment, das in keinem Fall eine Kopie seiner vorherigen Arbeit sein darf. Nach einem erhabenen Gedichtband muss eine triviale Erzählung geschrieben werden, nach einem ausgereiften Roman ein fröhliches Theaterstück. Mehr als einmal hat Claus sein Werk mit einer Pralinenschachtel, woraus der Leser nach eigenem Geschmack eine Wahl treffen darf, oder mit dem in den Niederlanden bekannten Kaufhaus De Bijenkorf verglichen: „Ich biete meinen Lesern ein Bijenkorf an Möglichkeiten an. In meinem Kaufhaus kann man auf der 2. Etage etwas sehr Exklusives kaufen und im Erdgeschoss Zahnpasta. So ein Großwarenhaus möchte ich sein" (Schreuder 1989).

Masken

Auch in der Biografie von Hugo Claus zeigt sich seine Vorliebe für Veränderung. Sehr sesshaft ist er beispielsweise nie gewesen. Der Autor ist unzählige Male umgezogen und verbrachte in verschiedenen Lebensabschnitten längere Zeit im Ausland, unter anderem in Frankreich, Italien und den Vereinigten Staaten.

Die Abwechslung und Vielseitigkeit sind wichtige Merkmale im Werk von Hugo Claus und sie haben dafür gesorgt, dass er in allen gängigen literarischen Genren Meisterwerke geschrieben hat. Nachdem Claus 1950 für seinen unveröffentlichten Debütroman *De eendenjacht* (der ein Jahr später unter dem Titel *De Metsiers* erschien) ausgezeichnet wurde, bekam er schnell den Status eines literarischen Wunderkindes. In den darauffolgenden Jahrzehnten hat er die hohen Erwartungen mit mehr als 100 Titeln erfüllt, darunter Gedichtbände wie *De Oostakkerse gedichten* (1955), Romane wie *De Verwondering* (1962; dt. *Die Verwunderung* 1979) und *De geruchten* (1996; dt. *Das Stillschweigen* 1998) und unzählige erfolgreiche Theaterstücke wie *Een bruid in de morgen* (1955; dt. *Die Reise nach England* 1960), *Suiker*

(1958 dt. *Zucker* ca. 1960) und *Vrijdag* (1969; dt. *Freitag, Visite, Winterabend* 1969 u.a.).

Claus' Produktion blieb nicht auf die Schriftstellerei beschränkt. Er führte sowohl bei Theaterstücken als auch bei Spielfilmen Regie, schrieb das Libretto für eine Oper, und als Maler war er gemeinsam mit dem Dänen Asger Jorn, den Belgiern Pierre Alechinsky und Christian Dotrement sowie dem Niederländer Karel Appel Mitglied in der internationalen experimentellen COBRA-Bewegung. Eine der wichtigsten Zielsetzungen dieser COBRA-Künstler war es, mit der Spontaneität eines Kindes zu zeichnen und zu malen, um erneut zu lernen, wie ein Kind auf die Welt zu schauen und so Zusammenhänge zu entdecken, die Erwachsene übersehen. Diese Poetik ist in seinem Werk *Het verdriet van België* wiederzufinden.

COBRA-Bewegung

Inhalt

Der Roman erzählt die Geschichte von Louis Seynaeve, einem Jungen, der am Anfang des Buches elf Jahre alt ist und während des Zweiten Weltkriegs erwachsen wird. Louis wächst in einer flämischen Familie auf, die mit den Nazis kollaboriert und sich die naive Hoffnung macht, dass die deutschen Besatzer dem flämischen Volk im Kampf gegen die französischsprachige Elite helfen werden, die ihrer Meinung nach die Flamen in Belgien unterdrückt. Es stellt sich aber schnell heraus, dass Louis' Familienmitglieder kaum politisches Bewusstsein haben. Sie glauben an Mythen, wiederholen nichtssagende nationalistische Slogans über ein unabhängiges Flandern und sie sind blind für die Gefahren des Nationalsozialismus, den sie wie das trojanische Pferd willkommen heißen.

fehlendes politisches Bewusstsein

Der Hass gegen die Frankophonen zeigt sich eindeutig in den Gesprächen im Kapitel „Onkel Florent“ und auch das Setting des Abschnitts ist vielsagend: Der Name des Cafés „Groeninghe“ verweist auf das Groenighekouter, ein Schlachtfeld in der Umgebung von Kortrijk, wo am 11. Juli 1302 ein Ritterheer des französischen Königs, der über Flandern herrschte, durch ein ‚Freiheitsheer“ aus hauptsächlich Fußvolk, bestehend aus flämischen Handwerksleuten, besiegt wurde. Für die flämischen Nationalisten gilt diese „Guldensporenslag“ (Goldsporenschlacht), benannt nach den vielen goldenen Sporen der gefallenen Ritter, die nach

der Schlacht gesammelt wurden, als Ursprung für die flämische Unabhängigkeit, so dass es nicht verwunderlich ist, dass alles in dem ersten Absatz „Onkel Florent“ darauf hinzielt, das glorreiche Mittelalter zu neuem Leben zu erwecken.

Anfangs begreift der kleine Louis die ihn umgebende Welt der Erwachsenen kaum, aber er glaubt doch felsenfest an die großen Ideale, die die kirchlichen und nationalistischen Führer propagieren. Er nimmt sich das Leben Christi zum Vorbild, bewundert Hitler und schreibt sich bei der Nationalsozialistischen Jugend Flanderns (NSJV) ein. Je älter er wird und je besser er den allgegenwärtigen Betrug in der Welt um sich herum durchschaut, desto mehr beginnt er zu zweifeln. Der pubertierende Louis verbündet sich immer mehr mit der Bevölkerungsgruppe, die sowohl durch die katholische Kirche als auch durch den Nationalsozialismus zum Sündenbock für alles Schlechte gemacht wird: den Juden. Gegen Ende des Krieges entdeckt er in einem Keller Stapel von den Nazis konfiszierter Bücher, „entartete Kunst“, die von experimentellen Modernisten oder jüdischen Autoren wie Heinrich Heine, Aldous Huxley, Stefan Zweig und dem flämischen Dichter Paul van Ostaijen geschrieben wurden. Inspiriert durch diese Literatur, beschließt Louis, selbst Autor zu werden, und sagt dem engstirnigen, provinzialischen, katholischen und nationalistischen Milieu, in dem er aufwuchs, Lebewohl.

Gattung

historischer Roman

Het verdriet van België ist ein sehr vielschichtiger Text, der nicht nur einer Gattung zuzuordnen ist. Als historischer Roman skizziert er ein Bild der flämischen Kollaboration während des Zweiten Weltkriegs, aber im Gegensatz zu vielen anderen Romanen über diese Zeit werden die Gewalt und der Schrecken des Krieges größtenteils außen vor gelassen. Die Figuren von Hugo Claus sind keine Kriegshelden, sondern alltägliche, banale, intellektuell wenig entwickelte, ängstliche Kleinbürger, die ihren Opportunismus in politische Ideale verpacken, aber eigentlich keine Ahnung von dem haben, was sich über ihren Köpfen abspielt. Damit skizziert Claus in erster Linie ein Bild der politischen Naivität, aus der die Kollaboration in Flandern entstehen konnte, und er zeigt die „Banalität des Bösen“. Einer der vielen meisterhaften Aspekte des Romans steckt in der Art, wie Claus die augen-

scheinliche Selbstverständlichkeit der Kollaboration zeigt, ohne seinen Erzähler darüber irgendeine moralistische Aussage machen zu lassen. Obwohl der Roman das flämische Lesepublikum mit der eigenen schmerzhaften Kriegsvergangenheit konfrontiert, ist die Geschichte, unter anderem durch die absurden und oft heiteren Gespräche zwischen den Personen, nicht durch Trübsinn und Ernst belastet.

Het verdriet van België ist wie ein endloser Flickenteppich aus trivialen Gesprächen, Klischees, Klatsch und Lügen aufgebaut. Die Essenz des Textes steckt nicht in den großen Erzählsträngen oder Spannungsbögen, sondern in Details, nichtssagenden Bemerkungen und beiläufigen Verweisen. Eben diese Eigenschaft macht den Roman vielleicht weniger zugänglich für nichtvorbereitete Leser. Der Roman ist sehr flämisch, d.h., dass das Setting, der Sprachgebrauch der Personen und die Verweise auf historische Figuren und politische Organisationen auf Leser, die nicht mit der von Claus beschriebenen Gesellschaft vertraut sind, ziemlich obskur wirken können. Wer jedoch in dieser privaten und engstirnigen Lebenswelt in *Het verdriet van België* die universale, hilflose Dummheit des Menschen erkennt, kann diesen Roman immer wieder aufs Neue lesen und jedes Mal erneut die Virtuosität, mit der Claus den Text konstruiert hat, genießen.

Bildungsroman vgl. Kapitel 5

Het verdriet van België ist nicht nur ein eigensinniger historischer Roman. Der Text kann ebenso als Bildungsroman gelesen werden, aber auch hier weicht das Werk von den klassischen Vertretern der Gattung ab. Ein klassischer Bildungsroman zeigt schließlich, wie seine Hauptfigur zu einem vollwertigen Bürger der Gesellschaft, die ihn erzogen hat, heranwächst. Louis Seynaeve hingegen wehrt sich gegen eben diese kleinbürgerlichen Werte, an die er als Kind solange geglaubt hat.

Anfangs zeigt *Het verdriet van België* vor allem, wie unzugänglich die Erwachsenenwelt für den kleinen Louis ist. Doppeldeutige Andeutungen, oft sexuell konnotiert, versteht er nicht und darum geht er verzweifelt auf die Suche nach dem Großen Buch, in dem, seiner Meinung nach, alles Wissen, das er braucht, um die Rätsel aus der Welt der Erwachsenen zu entschlüsseln, enthalten ist. Je älter er wird, desto besser erkennt er, dass die Welt um ihn herum voller Lügen und Halbwahrheiten ist. Er lernt die Erwachsenen in seiner Umgebung zu manipulieren und wird dabei immer besser, bis er sich selbst als Louis the Impostor, Louis

der Betrüger, bezeichnen darf. Letztendlich besteht seine Meisterschaft in der Anerkennung seiner Talente als junger Autor, d.h. als jemand, der in seinem Werk die Welt nach seiner Vorstellung gestaltet. Aber die Literatur von Louis ist vom internationalen Modernismus inspiriert, so dass der junge Autor mit seinen Texten versucht, die traditionellen gesellschaftlichen Konventionen durcheinanderzubringen. Mit dem Erfüllen der Anforderungen an einen klassischen Bildungsroman hat Louis' Meisterschaft deshalb wenig zu tun.

Modernismus

Rezeption

Ebenso wie das Debüt des jungen Louis Seynaeve versucht auch das *opus magnum* seines Schöpfers Hugo Claus die Leser durcheinanderzubringen. Das gelingt sowohl auf der strukturellen als auch auf der inhaltlichen und stilistischen Ebene. Die Struktur des Romans *Het verdriet van België* erfüllt nicht die Anforderungen einer klassischen Erzählung mit einer Einleitung, einem Höhepunkt und einem Schluss. „Der Kummer", der erste Teil des Romans, ist noch ziemlich klassisch aufgebaut und in Kapitel eingeteilt, aber Teil 2, „Von Belgien", wirkt wie ein Mosaik aus unzähligen kurzen, durcheinander laufenden Anekdoten und Geschichten. „Ich glaube, dass die Epoche des linearen Erzählens endgültig hinter uns liegt", sagt Claus in einem Interview für das deutsche Fernsehen.

Mosaik aus Geschichten

> „Die Wirklichkeit ist fragmentarisch, sie ist vollkommen zerfallen. Wir können nicht sagen, hier gibt es etwas, was ich von A bis Z verstehe. Die einzige Möglichkeit, diese Wirklichkeit zu erfassen, ist also die, Facetten zu multiplizieren und damit zufälliger- oder notwendigerweise etwas zu finden, was einer Wirklichkeit ähnelt" (Esslinger 1986).

Obwohl *Het verdriet van België* bei seinem Erscheinen überwiegend lobende Rezensionen bekam, konnten nicht alle Kritiker die verwirrende Struktur des Romans wertschätzen. Ein Kritiker des führenden niederländischen *NRC Handelsblad* fand beispielsweise, dass „vor allem im zweiten Teil [...] ein Erzählstrang (fehlt), der die losen Szenen miteinander in Zusammenhang bringt. [...] Hunderte kurze Geschichtchen, alle im selben Ton, mit derselben Beleuchtung der Figuren, denselben Themen und ohne dramatischen Zusammenhang – dem scheint mir selbst der wohl-

wollendste Leser nicht gewachsen“ (Poll 1983). Als Claus 1984 für *Het verdriet van België* den alle drei Jahre vergebenen belgischen Staatspreis für erzählende Prosa erhielt, versäumte es die Jury nicht, in ihrer Begründung eindeutig zu erwähnen, dass der Autor diesen Preis nur für den ersten Teil seines Romans empfing. Der experimentellere zweite Teil konnte die Jurymitglieder deutlich weniger überzeugen.

Kritik an der katholischen Kirche

Inhaltlich enthält *Het verdriet van België* viele bekannte Themen aus Claus' früherem Werk, darunter als eines der wesentlichsten seine Kritik an der katholischen Kirche, der Institution, die der Autor sein ganzes Leben mit an Hass grenzender Abscheu bekämpft hat. „Ich würde alles tun, um den Anhängern dieses Glaubens entgegenzuwirken, weil ich überzeugt davon bin, dass es die Menschen unglücklicher, ängstlicher, dümmer macht als sie es eigentlich sein sollten“ (Poll 1968). Claus hat in seinem Werk wiederholte Male darauf hingewiesen, dass die katholische Kirche die sexuellen Triebe des Menschen unterdrückt und dadurch die Tür für perverses Verhalten weit öffnet. „Durch Paulus bekommt Sex den Beigeschmack einer Sünde; elementare Leidenschaften werden durch ihn und seine Jünger verdammt“ (*Haagse Post* 1969).

Verurteilung

Für diese Haltung wurde Claus in den 50er und 60er Jahren prinzipiell mit negativen Rezensionen in der konservativen, christlichen Presse traktiert und sogar durch ein Gericht verurteilt, da er in einem Theaterstück die heilige Dreifaltigkeit nackt auf der Bühne hat auftreten lassen. Im Laufe der Jahre wurde weniger öffentliche Kritik an Claus laut, was allerdings nicht bedeutet, dass sie gänzlich ausblieb. Selbst nach dem Tod des Autors – Claus litt die letzten Jahre seines Lebens an Alzheimer und entschied sich am 19. März 2008 für Euthanasie – wurde diese Entscheidung durch den belgischen Kardinal Danneels in seiner Ostermesse in verschleierten aber unmissverständlichen Worten verurteilt, was zu einem Tumult führte.

Das stets gespannte Verhältnis zwischen Claus und dem Klerus sickerte in der Rezeption des Buches *Het verdriet van België* durch. Das äußerte sich zwar nicht länger in den messerscharfen Formulierungen von einst, trotzdem stellte der Rezensent der flämisch-katholischen Tageszeitung *De Standaard* – mit der nötigen Zurückhaltung – fest, dass Claus in seinem neuesten Roman in alter Manier über „Nonnen in steifen, unbeweglich machenden

Hauben, Nonnen, die durch die Last ihrer eigenen sexuellen Not, bei ihren Schülern Aggression und Perversionen erwecken“ (de Schutter 1983) spräche. Eine Szene des Buches beschreibt, wie Louis durch eine Nonne aus seinem katholischen Internat sexuell missbraucht wird.

Sprachgebrauch

Außer über die Struktur und den Inhalt von *Het verdriet van België* ist auch vieles über das Niederländisch, in dem Claus sein Meisterwerk verfasst hat, geschrieben worden. Studien von Sprach- und Literaturwissenschaftlern haben gezeigt, dass es einen deutlichen und feinen Unterschied zwischen den Dialogen der Figuren und dem Text des Erzählers in der indirekten Rede gibt, der bei einer normalen Lektüre nicht sofort ins Auge springt. Der Erzählertext ist in Standard-Niederländisch geschrieben, während die Gespräche in einer Art Zwischensprache, die zwischen der Standardsprache und den flämischen Dialekten schwebt, aufgezeichnet sind. Diese Zwischensprache klingt jedem flämischen Leser sofort vertraut in den Ohren, weil Claus darin beispielsweise eine Menge Worte verwendet, die nur in Flandern gängig sind. Für ein Wort wie „Zeitung“ würde er im Erzählertext zum Beispiel das Standardwort „krant“ benutzen, während die Figuren über eine „gazet“ sprechen würden.

Rezensenten aus den Niederlanden, für die die Dialoge viel weniger selbstverständlich sind als für Leser aus Flandern, reagierten unterschiedlich auf das von Claus konstruierte Idiom. Einige Kritiker lobten das Naturell, das Claus als Bühnenautor seinen Dialogen zu geben wusste. „Ich habe Claus noch niemals so wie dieses Mal schreiben sehen, so geschmeidig, melodiös und plastisch. [. . .] Der ganze Roman ist überdies das Werk eines begnadeten Stilisten. Die Sprache von Claus ist eine eigene Art des Flämischen, ganz besonders geeignet, um damit subtile Nuancen anzudeuten, voller Implikationen, was die eigenen Dialoge betrifft, eine körperliche, sehr sensible Sprache“ (van Deel 1983). Andere Rezensenten lehnten den Roman eben wegen des von Claus verwendeten Niederländisch ab:

> „Allein schon wegen des Sprachgebrauchs hatte ich die allergrößte Mühe mich hindurch zu quälen. [. . .] Ich habe offensichtlich kein Organ für das Brabbel-Niederländisch, in dem Claus sich ausdrückt. [. . .] *Het verdriet van België* ist aus einem künstlichen Sammelsurium von Gallizismen, Phantasie-, Imitations-, Bauern-Flämisch und Niederländisch verfasst. Claus wäre selbst der erste, der zugeben müsste, dass die Spra-

che, derer er sich bedient, nirgends gesprochen wird und auch nirgends gesprochen wurde“ (ten Braven 1986).

Diese letzte Behauptung aus der vielgelesenen niederländischen Zeitschrift *Vrij Nederland* löste in Leserbriefen eine Menge (einander manchmal widersprechende) Reaktionen aus, die zeigten, wie komplex und politisch sensibel der Sprachgebrauch in *Het verdriet van België* ist.

Wenn Muttersprachler sich untereinander schon nicht über die sprachwissenschaftlichen Fragen in dem Roman einig waren, überrascht es nicht, dass die Sprachverwirrung außerhalb der Grenzen des niederländischen Sprachraums nur noch größer wird. Im deutschen Sprachgebiet ist die Unsicherheit schon gleich im Titel des Romans fühlbar. 1986 wählte Übersetzer Johannes Piron auf Drängen seines Verlegers den Titel *Der Kummer von Flandern*, 2008 erschien eine vollständig neue Übersetzung, in der Waltraud Hüsmert den Titel in *Der Kummer von Belgien* abänderte. In diesem Aufsatz wird die Version von Hüsmert verwendet.

deutsche Übersetzung

Die Übersetzung von Piron erweist sich als nicht gänzlich makellos. Eine Analyse des deutschen Textes zeigt, dass wesentliche Passagen aus dem Original einfach verschwunden und andere Teile stilistisch entstellt sind, zumal der Text durch eine zu große Zahl an Übersetzungsfehlern verschandelt ist. Den Forschern zufolge ist *Der Kummer von Flandern* dadurch „eine höchst unzureichende Basis für die Rezeption von *Het verdriet van België* in Deutschland, wodurch eine korrekte internationale Beurteilung von Claus und seinem Werk im deutschen Sprachraum vorläufig unmöglich gemacht wird“ (Eickmans / van Doorslaer 1992: 368).

schleppende Rezeption

Die Rezeption erfolgte tatsächlich schleppend. Obwohl die Rezensionen anno 1986 hinreichendes Interesse für den Roman bewiesen, der bei den Nachbarn im Westen so viel Staub aufgewirbelt hatte, war eindeutig, dass sich Hugo Claus im deutschen Sprachgebiet einer geringen Bekanntheit erfreut. Die deutschen Kritiker mussten die Position des Autors in der niederländischen Literatur umständlich herausarbeiten. In einigen Zeitungen wurde Claus zu Unrecht als Niederländer und nicht als niederländischsprachiger Belgier vorgestellt. „Flame zu sein, das ist der dominierende Eindruck nach der Lektüre dieser prallen, drallen 665 Seiten, ist eine reichlich komplizierte, problematische Ange-

legenheit“, versuchte der Rezensent der *Welt am Sonntag* seinen Lesern zu verdeutlichen. „Hugo Claus, Jahrgang ’29, ist als Flame [. . .] Belgier, wird aber dank der Sprache, die er schreibt, der niederländischen Kultur zugeordnet“ (Jaedich 1986).

Die Kritiker wussten wenig über das Werk von Hugo Claus. Es war vorher kaum etwas von dem Autor in Deutschland erschienen und das begrenzte Hintergrundwissen schimmerte in den Besprechungen des Buches durch. Viele Rezensenten folgten ängstlich dem Klappentext, in dem auf die Gemeinsamkeiten mit Charles de Costers Schelmenroman *La légende d’Ulenspiegel* und mit *Der Blechtrommel* von Günther Grass hingewiesen wird. Andere Rezensenten versuchten den Autor als einen Nachfolger von mittlerweile verstorbenen flämischen Autoren wie Stijn Streuvels, Ernest Claes und Felix Timmermans zu präsentieren, alles Schriftsteller einer vergangenen Generation, deren brave Heimatliteratur nichts mit *Het verdriet van België,* noch irgendeinem anderen Werk von Claus etwas gemeinsam hat.

Trotz der Unbehaglichkeit gelang es vielen Kritikern, auf einige wichtige Aspekte in *Het verdriet van België* aufmerksam zu machen. Neben dem fragmentarischen Erzählstil und dem autobiografischen Gehalt des Romans weisen ihre Besprechungen beispielsweise auf die Vielschichtigkeit des Textes und die Lust zu fabulieren hin, die sowohl die Hauptperson als auch den Autor auszeichnen.

Vielschichtigkeit

Dekonstruktion in Het verdriet van België

In dem für die Besprechung ausgewählten Fragment bekommt Louis Seynaeve Zeichenunterricht vom Künstler Dolf Zeebroeck, einem Maler aus seiner Gemeinde. Zunächst muss der Junge einen Kaktus zeichnen. Er darf sich entscheiden, in welchem Stil er das tut, aber „natürlich nur, wenn es kein Picasso wird“ (Claus *Kummer* 525). Sofort ist der Konflikt zwischen der traditionellen Kunstauffassung und der Verwirrung durch den Modernismus deutlich fühlbar. Nachdem er seine Zeichnung beendet hat, bekommt Louis vernichtende Kritik. Er hat sich zu sehr in Details verrannt und dadurch die Übersicht verloren.

Konflikt der Kunstauffassungen

Zeebroeck zündete sich eine Pfeife an. ‚Es taugt nichts‘, sagte er nicht unfreundlich. ‚Du gibst dich viel zu sehr mit Einzelheiten ab, hier, die Bläschen, die Spitzen. Aber die Linie, Junge, die Linie.‘

‚Soll ich die Einzelheiten denn nicht zeichnen?‘

‚Nur im Dienst der Linie! [...] Du guckst dich blind nach Fliegenschissen, aber das Wesentliche entgeht dir.‘

‚Was ist denn das Wesentliche?‘ rief Louis. ‚Wenn alle Details stimmen, stellt sich das Wesentliche dann nicht von selber ein?‘

‚Ach Junge,‘ seufzte der pockennarbige Mönch. [...] ‚Was hätte dir als erstes auffallen, was hättest du sofort skizzieren müssen? Na, überleg mal, sieh dir die Pflanze an, die Stacheln. Wie sind die Stacheln bei diesem Kaktus, übrigens bei jedem Kaktus, angeordnet?‘ Louis begann etwas zu dämmern, aber er kam einfach nicht drauf. Der dämonische Meister zog an seiner Pfeife. [...]

‚Siehst du nicht, daß die Stacheln *regelmäßig* verteilt sind, daß der Abstand zwischen diesem Stachel hier und jenem Stachel dort der gleiche ist, daß es ein Muster gibt?‘ [...]

Oh, meine unkundige ohnmächtige kindische kurzsichtige Dummheit! Es stimmte, das Vexierbild offenbarte jedem anderen sein Lächerliches, durchschaubares Geheimnis, nur nicht einem erweichten Gehirn wie dem meinen! Das perfekte, harmonisch aufgeteilte Spiel der kleinen Felder!! Gott erschafft Gleichmaß! Und ich habe nur wollige Flusen kopiert.

‚Schönen Dank auch, Mijnheer Zeebroeck.‘ Kochend vor Wut lief Louis die Wendeltreppe hinunter, ließ die Haustur offenstehen. Er sah keine Zusammenhänge, das war richtig. Aus irgendeinem Grund empfand er diesen Beweis seiner Unfähigkeit, das Fundament, nein, den Aufbau der Dinge zu erfassen, als ungemein niederschmetternd. Den ganzen Weg nach Hause fluchte er. Andere Menschen konnten in den vielfältigen, zersplitterten Dingen, Tatsachen, Vorkommnissen sofort einen rationalen Zusammenhang erkennen, nur er nicht, und wenn er sich noch so anstrengte, aber er strengte sich nicht an, denn er wußte nicht, wie. Das Naheliegende, die Oberfläche, mehr nahm er nicht wahr, wie demütigend! (526-527)

Ordnung vs. Chaos

Welcher der beiden Zeichner hat den besten Blick auf den Kaktus? Dolf Zeebroeck, der findet, dass die Zeichnung vor allem systematisch sein und deshalb die Ordnung und Regelmäßigkeit des Kaktus wiedergeben muss oder Louis Seynaeve, der mit dem Zeichnen einzelner Details beginnt und versucht, von der auf den ersten Blick chaotischen Wahrnehmung ausgehend, das Wesentliche des Kaktus zu zeigen?

Das Ergebnis beider Herangehensweisen ist unterschiedlich: Zeebroeck zufolge sorgt die Regelmäßigkeit für eine realistische Wiedergabe der Pflanze, während das Resultat von Louis, dem Sohn von Dolf Zeebroeck zufolge, mehr einem Gemälde von Picasso ähnelt: unübersichtlich und wenig realistisch.

Die Konstruktion von *Het verdriet van België* ist wie ein Kaktus, dessen linke Hälfte von Dolf Zeebroeck gezeichnet ist und die rechte von Louis Seynaeve. Der erste Teil des Romans, „Der Kummer", ist in regelmäßiger Art in Kapitel gegliedert und verfügt über eine dem Anschein nach traditionelle Entwicklung. Der zweite Teil, „Von Belgien", scheint im Gegensatz dazu wie das literarische Äquivalent eines Gemäldes von Picasso. Die Gliederung in Kapitel ist verschwunden und an deren Stelle folgen immer kürzer werdende Fragmente aufeinander, so dass der Erzählstrang – „die Linie" von Dolf Zeebroeck – in kleine Teile zerhackt wird, die als einzelne Stacheln an einem Kaktus erscheinen.

Ebenso wie Dolf Zeebroeck die Zeichnung von Louis Seynaeve verwirft, beenden viele Leser ihre Lektüre im zweiten Teil von *Het verdriet van België*. Für sie ist „Von Belgien" zu chaotisch, der Zusammenhang zwischen den einzelnen Fragmenten fehlt und das sorgt für eine Frustration, die ihnen das Lesevergnügen nimmt.

Dennoch ist „Von Belgien" nicht weniger konstruiert als „Der Kummer", umgekehrt ist der erste Teil nicht weniger zersplittert als der zweite. Es steckt mit anderen Worten eine Einheit in der Fragmentierung des zweiten Teils und Fragmentierung in der Einheit des ersten Teils, wenn auch viele Leser dies nicht zu sehen scheinen. Auf die Frage, warum das der Fall ist, kann die Dekonstruktion eine Antwort geben.

Fragmentierung

Binäre Gegensätze

In dem oben skizzierten Problem werden eine Menge von Oppositionen verwendet: Ordnung versus Chaos, Einheit (das Ganze) versus Fragmentierung (Details), rechts versus links, Oberfläche versus Tiefe usw. Derartige binäre Gegensätze spielen im Strukturalismus, eine der bedeutendsten Theorien, die der Dekonstruktion vorangeht, eine wichtige Rolle. Strukturalisten suchen nach Gesetzmäßigkeiten in der Tiefenstruktur, die sich hinter dem Chaos der Oberfläche verstecken. Ein einfaches Beispiel: Unter dem

Wirrwarr des täglichen Sprachgebrauchs verstecken sich grammatikalische Regeln, die für jeden dieselben sind, auch wenn die individuellen Sprachäußerungen für jeden Sprachteilnehmer unterschiedlich sind. Strukturalisten sind an den Gesetzmäßigkeiten interessiert und stellen fest, dass viele der Regeln und Systeme in der Tiefenstruktur auf Gegensätzen basieren, man denke einmal an den Unterschied zwischen „männlichen“ und „weiblichen“ Wörtern in einer Sprache oder zwischen „aktiven“ und „passiven“ Satzkonstruktionen.

Tiefenstrukturen vgl. Kapitel 10

Je nachdem wie deutlich die Pole der Gegensätze voneinander getrennt sind und einander vollkommen ausschließen, werden die Systeme der Tiefenstruktur stabiler. In ihrer Suche nach den Gesetzmäßigkeiten haben sich strukturalistische Wissenschaftler darum hauptsächlich auf das konzentriert, was die Pole innerhalb eines Systems unterscheidet.

Gegensatzpaare vgl. Kap. 10, 7, 1

Strukturalistische Gegensätze sind praktisch, weil sie dem Menschen helfen, sein Weltbild zu ordnen und auf diese Weise das Chaos um sich herum zu beherrschen. In dem oben zitierten Fragment hat Louis das Gefühl, dass er genau darin versagt: Er traut sich selbst nicht zu, die Struktur hinter der chaotischen Wirklichkeit zu ergründen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob strukturalistische Systeme nicht eine falsche Sicherheit bieten oder die Dichotomien, auf denen sie basieren, nicht viel zu rigoros angewendet werden. Strukturalisten haben wenig Interesse an den Grenzgebieten zwischen den Polen und leugnen die vielen Grau-Schattierungen, die zwischen Schwarz und Weiß zu finden sind. Sie minimalisieren die Ausnahmen der Regeln, die sie entdeckt haben, weil diese die Stabilität ihrer Konstruktion zu untergraben drohen. Die Dekonstruktion wird genau diese blinden Flecke untersuchen und versuchen, auf die vagen Grenzgebiete in den strukturalistischen Systemen und Konstruktionen aufmerksam zu machen, indem der fortwährenden Wechselwirkung, die zwischen den binären Oppositionen stattfindet, Beachtung geschenkt wird.

Der bedeutendste Vertreter der Dekonstruktion, der französische Philosoph Jacques Derrida (1930-2004), hat darauf hingewiesen, dass innerhalb der binären Oppositionen des strukturalistischen westlichen Denkens immer Sprache von einer Hierarchie ist, einem Machtverhältnis, bei dem der eine Pol den anderen unterdrückt. In der Diskussion zwischen Dolf Zeebroeck und Louis

Hierarchie

Seynaeve wird zum Beispiel deutlich, dass Ordnung dem Chaos und Einheit der Zersplitterung vorgezogen wird. Auf dieselbe Art werden im westlichen Weltbild sehr viele andere Dichotomien unterschieden, wobei der erste Term immer als der dominante, der zweite als der unterdrückte erfahren wird: männlich / weiblich, Mensch / Tier, Geist / Körper, Wahrheit / Fiktion, rechts / links, hell / dunkel, positiv / negativ, vorhanden / fehlend, wichtig / unwichtig usw.

Demontage d. Dualismen

Die Dekonstruktion ist auf die Demontage solcher Dualismen gerichtet, was nicht als Umkehrung der Hierarchien zu verstehen ist. Eine Umkehrung würde jedenfalls nichts an dem Prinzip der Unterdrückung verändern. Die Demontage besteht darin, dass aufgezeigt wird, wie die traditionellen binären Oppositionen einander widersprechen und lange nicht so absolut voneinander getrennt sind, wie allgemein angenommen wird. Dekonstruktivisten weisen deshalb darauf hin, dass ein unablässiger Kampf zwischen den sogenannten stabilen Polen in den Dichotomien des Strukturalismus wütet, indem sie beispielsweise zeigen, dass der unterdrückte Pol stets wieder im unterdrückenden Pol auftaucht. Von einer reinen, sauberen Trennung kann dadurch keine Rede sein.

Obwohl die Prinzipien der Dekonstruktion erst in den Studien von Jacques Derrida beschrieben werden, heißt das nicht, dass die Dekonstruktion erst in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden ist. Dekonstruktion gab es schon immer, weil jeder literarische Text sich selbst auseinandernimmt. Dekonstruktion ist deshalb keine literarische Strömung oder Methode, die einem Text auferlegt werden kann, sondern etwas, das jedem Text inhärent ist. Das Einzige, was der Literaturwissenschaftler tun kann, ist zu beachten, auf welche Art der Text sich selbst dekonstruiert, indem er auf die internen Gegensätze hinweist, die in jedem Text zu finden sind.

Eigenschaft aller Texte

Het verdriet van België ist diesbezüglich ein sehr dankbarer Roman, weil der Text vor Gegensätzen nur so strotzt. Eine der wichtigsten Oppositionen, die das deutlich macht, ist die zwischen Mann und Frau (Van Thienen 2003). Auf den ersten Blick scheinen das zwei Pole zu sein, die klar voneinander getrennt werden können, aber wer den Roman aufmerksam liest, beginnt daran zu zweifeln. Als Louis im Kapitel „Onkel Florent" beispielsweise dringend auf die Toilette muss, prallt er gegen die Tür mit der mittelalterlichen Jungfrau, anstatt die mit dem Ritter

zu wählen. Dass es um mehr als einen banalen Irrtum geht, zeigen die unzähligen anderen Passagen des Romans, in denen der Junge deutlich weibliche Züge hat. Um ein erstes Beispiel zu nennen: Louis wird bei der Jugendbewegung NSJV gedemütigt, weil sein Geschlechtsteil während einer eiskalten Dusche beinahe völlig verschwunden zu sein scheint. Danach hat er so viele Komplexe wegen seiner Männlichkeit, dass er schließlich versucht sich selbst zu kastrieren:

> „Er holte sein so wenig männliches Teil hervor, knüpfte eine Schnur straff darum und band die Schnur aufgeregt an die Türklinke. Wenn Mama unverhofft ins Zimmer käme [...] dann würde sie [...] die Tür aufreißen, mit einem so heftigen Ruck, daß das Ding aus ihm herausgerissen würde“ (Claus *Kummer* 669)

An anderen Stellen wird er Prinzessin genannt (94), findet, dass er mädchenhafte Gedanken hat (92) und verkleidet sich mit Hilfe von Mutters Kleiderschrank wie ein Transvestit (433).

Bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, dass viele Figuren in *Het verdriet van België* Merkmale des anderen Geschlechts haben. Im Kapitel „Onkel Florent“ ist beispielsweise beschrieben, wie Staf Seynaeve eine Zigarette raucht „wie ein Mädchen“ (Claus *Kummer* 135) und auch Louis’ Freund Raf de Bock „bewegte sich wie ein Mädchen“ (258). Vom Dichter Marnix de Puydt wird gesagt, dass er wie eine Frau erscheint (152), Louis Lehrer Eiko hat keinen Bartwuchs (328) und wird „soeur Caillou“ („Schwester Caillou“) genannt, dieser Spitzname ist jedoch in der deutschen Übersetzung stillschweigend verschwunden (566). Viele Figuren haben Namen, die das entgegengesetzte Geschlecht suggerieren. Schwester Adam und Schwester Sankt Gerolf sind Frauen mit Männernamen, und Louis’ Mutter fragt ihren Sohn, wie er den Soldaten, mit dem sie eine Affäre hat, findet: „‚Wie findest du ihn?‘ ‚Wen?‘ ‚Henny.‘ ‚Henny?‘ ‚Ja. Am Anfang mußte ich auch darüber lachen. Aber in Deutschland ist Henny auch ein Männername‘“ (Claus *Kummer* 385).

Männlichkeit und Weiblichkeit

Das sind nur einige der unzähligen Beispiele, die zeigen, dass die binären Oppositionen zwischen „männlich“ und „weiblich“ in *Het verdriet van België* dekonstruiert werden. Man findet nicht nur unzählige Spuren des unterdrückten Pols „Frau“ im unterdrückenden Pol „Mann“ wieder, auch umgekehrt haben viele weibliche Figuren männliche Merkmale.

Darüber hinaus kann man die Frage stellen, ob diese Merkmale nur subtil vorhanden sind. Auf den ersten Blick liest man einfach darüber hinweg, aber wer das Prinzip einmal verstanden hat, ist über die Vielzahl der Beispiele, die im Text zu finden sind, verblüfft. Auch in dieser Hinsicht wird dekonstruiert: Was auf den ersten Blick als subtiles Detail erscheint (und somit zum unterdrückten Pol zu gehören scheint), ergibt bei genauerem Hinsehen eine Flut an Beispielen (und ist somit dominant vorhanden).

Mensch und Tier

Dasselbe Prinzip gilt für die Wechselwirkung zwischen Mensch und Tier. Viele Figuren aus dem Roman haben beispielsweise den Namen eines Tieres: Raf de Bock, Jaak het Kalf (Kalb), Apotheker Paelinck (im Niederländischen ist ein „paling“ ein „Aal“), Autor Marnix de Puydt (ein „puit“ ist ein „Frosch“), und Küster Ceulemans hat den Spitznamen „Ziege“ (Claus *Kummer* 545). Einige Tiernamen sind in der Übersetzung verloren gegangen. So bekommt Polizeikommisar Van Dieken in der originalen Version den reimenden Spitznamen „het kieken“ (Huhn), aber der deutsche Übersetzer hat daraus notgedrungen „den Dicken“ machen müssen (Claus *Kummer* 717).

Andere Figuren haben Merkmale eines Tieres oder werden mit einem Tier verglichen. Schwester Kris hat zum Beispiel ein „messerscharfes Profil, das eines Adlers“ (Claus *Kummer* 162) und Onkel Armand ähnelt „dem Radrennfahrer Marcel Kint, dem schwarzen Adler von Zwevegem“ (214). Baekelandt, der Gärtner aus Louis’ Internat, wird mit einem „Truthahn“ verglichen, seine Frau Trees mit einer „Truthenne“ (37) und auch auf Louis’ Großmutter Bomama trifft der Puter-Vergleich zu. Sie soll auf Wunsch ihrer Tochter in den Spiegel gucken, „dir hängen ja die Hautlappen unterm Kinn wie bei einem Truthahn“ (362). Die Nonnen von Louis’ Internat werden in ihren Gewändern mit Riesenfledermäusen (265) verglichen und Schwester Sankt Gerolf mit einer Katze (490), Louis’ Großmutter Meerke mit einem Schakal (212), sein Vater Staf mit einem Pavian (354).

Es sind noch dutzende andere Beispiele von Dichotomien in dem Roman zu finden (z.B. zwischen Mensch / Pflanze, ich / andere, hell / dunkel), aber das Prinzip bleibt dasselbe: Die Grenze zwischen dem, was auf den ersten Blick deutlich voneinander getrennt bleibt, wird undeutlich, wodurch die augenscheinlich stabilen Gegensätze des Strukturalismus dekonstruiert werden.

Um die Wirkung solcher Dekonstruktionsmechanismen zu erkennen, ist eine Lesetechnik vonnöten, die sich von der klassischen Suche nach einem spannenden Erzählstrang unterscheidet. Die bedeutendste Information ist eben nicht in den „wichtigen“ Ereignissen versteckt, sondern in den „unwichtigen“ Details. Diese Verschiebung erklärt zum Teil auch, warum viele Leser das Ende des Romans nicht erreichen: Sie sind darauf trainiert, „wichtige“ von „unwichtigen“ Informationen zu trennen und suchen – ebenso wie Dolf Zeebroeck – das Wichtige vor allem im übergreifenden Erzählstrang. Der Strang wird jedoch in unzählige kurze Fragmente zerteilt, so dass es schwierig wird, darin einen roten Faden zu entdecken. Wer hingegen die Idee eines übergreifenden Erzählstrangs loslässt und sich in augenscheinlich nichtigen Details („Fliegenschissen“) „verrennt“, wird früher oder später ein anderes Muster in dem offensichtlichen Chaos entdecken. Das dieses Muster jedoch weniger stabil ist, wird die Dekonstruktion des folgenden Gegensatzes zwischen Wirklichkeit und Fiktion zeigen.

Lesetechnik

Autobiografie: Dekonstruktion von Wirklichkeit und Fiktion

Wie in der Einleitung dargelegt wurde, ist *Het verdriet van België* ein vielseitiger Roman, der einer Menge literarischer Gattungen zugeordnet werden kann. Neben dem historischen und dem Bildungsroman ist die Autobiografie ein oft genanntes Genre. Leser haben den Roman als die (teilweise fingierte) Lebensgeschichte von Hugo Claus interpretiert und versucht herauszufinden, welche echten Personen sich hinter den vielen Figuren des Textes verstecken.

Eine solche Herangehensweise ist aus zwei Gründen problematisch. Zum Einen kann man im literarisch-technischem Sinne erst von einer Autobiografie sprechen, wenn der Name des Protagonisten derselbe ist wie der des Autors und Erzählers. Diesen sogenannten „autobiografischen Pakt nach Lejeune“, benannt nach dem französischen Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune (1994), erfüllt *Het verdriet van België* eindeutig nicht: Der Protagonist heißt Louis Seynaeve, nicht Hugo Claus. Der Roman ist also keine Autobiografie.

autobiografischer Pakt

Zum Zweiten wird der Terminus „autobiografisch" oft verwendet, um Romane zu umschreiben, die durch das Leben des Autors inspiriert sind. Im Gegensatz zur landläufigen Meinung sagt das Etikett „Autobiografie", laut Lejeune, nichts über den Wirklichkeits- oder Wahrheitsgehalt eines Textes aus. Ein Autor, der seinen Lesern eine von A bis Z erdachte Geschichte vorsetzt, die den autobiografischen Pakt erfüllt, hat eine Autobiografie geschrieben, während eine wahrheitsgetreue Lebensbeschreibung, in der allein der Name des Protagonisten verändert ist, nicht autobiografisch genannt werden darf.

Die Betrachtung von *Het verdriet van België* als eine (falsch verstandene) Autobiografie ist noch aus einem dritten Grund überholt: Sie basiert auf einer sehr statischen Interpretation des Konzepts von „Mimesis". Ihr zufolge wird ein literarischer Text „mimetisch" genannt, wenn er auf bestimmte Elemente aus der Wirklichkeit zurückgeführt werden kann. Wenn sich beispielsweise der 5. April als Geburtstag von Louis Seynaeve erweist und er auf das katholische Internat im fiktiven Haarbeke geht, weist man in einer statisch-mimetischen Analyse gern darauf hin, dass die Figur denselben Geburtstag wie Hugo Claus hat, dessen Internat in Aalbeke war.

Mimesis vgl. Kapitel 10

Eine solche Suche nach der Wirklichkeit hinter der Fiktion wird der erfindungsreichen Konstruktion von *Het verdriet van België* nicht gerecht. Ein Literaturwissenschaftler, der so an die Arbeit geht, verhält sich viel mehr wie ein Detektiv, der ein Rätsel lösen muss, in dem er die Namen aller „echten" Personen und Orte enthüllt, die sich hinter den fiktiven Namen im Roman verbergen. Sobald das geglückt ist – und in *Het verdriet van België* ist das meistens nicht sehr schwierig – betrachtet der literaturwissenschaftliche Sherlock Holmes seine Aufgabe als erfüllt. Seine statisch-mimetische Textanalyse ist endlich, und obwohl er aus der Fiktion (dem Leben von Louis Seynaeve) die „Wirklichkeit" (dem Leben von Hugo Claus) hergeleitet hat, hält er beide Pole in der besten strukturalistischen Tradition deutlich voneinander getrennt.

Die Dekonstruktion hingegen zeigt, dass die schöne Zweiteilung auf reinem Schein beruht, weil die Ereignisse des Romans gleichzeitig wirklich und fiktiv sind. Sie haben einen paradoxalen und doppeldeutigen Status, sind zwischen den Polen „Wirklichkeit" und „Fiktion" hin- und hergerissen und kommen niemals zur

Wirklichkeit und Fiktion

Ruhe. Dadurch entsteht ein viel dynamischerer Blick auf das Mimesiskonzept. Um das zu verdeutlichen, muss erst tiefer auf die komplexe Erzählstruktur in *Het verdriet van België* eingegangen werden.

Die Konstruktion des Romans ist mit einer Kamera zu vergleichen, die einen Fernseher filmt, auf dem das Bild der Kamera zu sehen ist, so dass eine endlose Einbettung von Bildschirmen entsteht. In der Literatur spricht man bei einer solchen Konstruktion von einer mise-en-abyme, die entsteht, wenn in einer übergreifenden Erzählung (mindestens) eine eingebettete Geschichte erzählt wird, wobei zwischen beiden Geschichten ein gewisses Maß an Gemeinsamkeiten bestehen muss.

mise-en-abyme

Dass *Het verdriet van België* nach einer mise-en-abyme-Struktur aufgebaut ist, stellt sich erst am Ende des Romans heraus, als Louis ein Heft nimmt und darin die folgenden Worte schreibt: „‚Dondeyne hatte eines der sieben Verbotenen Bücher unter seinem Kittelhemd versteckt und mich mit sich gelockt.‘ Das Wort ‚mich‘ strich er durch und ersetzte es durch ‚Louis’“ (Claus *Kummer* 716).

Der Satz, der letztlich entsteht, ist derselbe wie der, mit dem „Der Kummer“, der erste Teil des Romans, beginnt. Außerdem endet dieser Teil mit der mysteriösen Formel „Ende“, versehen mit einem Datum der Fertigstellung („November 1947“), das unmöglich für das Werk von Hugo Claus gelten kann. Nun, wo plötzlich deutlich wird, dass Louis der Autor des ersten Teils ist, sind diese Rätsel gelöst und *Het verdriet van België* bekommt einen doppelten Boden, mit einer Erzählung („Der Kummer“, geschrieben von Louis Seynaeve), die in eine andere Geschichte („Von Belgien“, geschrieben von Hugo Claus) eingebettet ist.

Um von einer mise-en-abyme-Struktur sprechen zu können, müssen zwischen beiden Erzählebenen die nötigen Gemeinsamkeiten zu finden sein. Wer „Der Kummer“ aufmerksam mit „Von Belgien“ vergleicht, wird sehen, dass unendlich viele Details aus dem ersten Teil im zweiten Teil wiederholt werden, so dass beide Erzählniveaus einander spiegeln. Die Tatsache, dass Louis im Kapitel „Onkel Florent“ (aus dem ersten Teil des Romans) beispielsweise urinieren muss und sich nicht traut, zur Toilette zu gehen, wird im zweiten Teil in der folgenden Szene aufs Neue evoziert: „Louis mußte nach der dritten Schale Sekt, die Margot ihm ausgegeben hatte, dringend pinkeln, traute sich aber nicht.

Er vermutete, daß die Polstertür neben dem Tresen zur Toilette führte, sah jedoch niemanden hineingehen" (Claus *Kummer* 766). Es gibt dutzende ähnlicher Beispiele. Die Wiederholungen sind weniger ungewöhnlich oder weit hergeholt als sie vielleicht auf den ersten Blick scheinen. Die Geschichte von Louis („Der Kummer") ist jedenfalls von vielen Ereignissen aus dem täglichen Leben des Jungen („Von Belgien") durchdrungen. Übrigens sorgt die mise-en-abyme-Struktur dafür, dass Louis' Geschichte gemäß dem Pakt von Lejeune doch als Autobiografie gelesen werden kann: Sowohl der Autor, als auch der Erzähler und der Protagonist von „Der Kummer" heißen Louis Seynaeve.

Durch die mise-en-abyme-Struktur bekommt *Het verdriet van België* einen doppelten Boden und die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion wird undeutlich. So kann man die Frage aufwerfen, wer nun der „wirkliche" Autor von „Der Kummer" ist: ist das Louis Seynaeve (in der Struktur des Romans) oder Hugo Claus (als Autor des gesamten Buches)? Die Antwort auf diese Frage ist von der Position des Wahrnehmenden abhängig und im Grunde lautet die einzig richtige Antwort: beide gleichzeitig.

Dasselbe gilt für den ontologischen Status des übergreifenden Teils „Von Belgien". Dieser ist hinsichtlich des Lebens von Hugo Claus selbstverständlich fiktiv, hinsichtlich der von Louis geschriebenen eingebetteten Geschichte „Der Kummer" aber, ist er wirklich. Ebenso sorgt die komplexe Erzählsituation von *Het verdriet van België* dafür, dass die anfänglich klar getrennten Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion in eine bewegliche Struktur mit doppelten Böden übergehen, bei der nicht länger die Rede von einer wirklichen und einer fiktiven Ebene ist, sondern von einem fortwährenden Streit zwischen verschiedenen Wirklichkeiten (der von Louis Seynaeve versus der von Hugo Claus) und Fiktionen (die Geschichten beider Herren). Wiederum ist die Antwort auf die Frage, ob etwas zu einer wirklichen oder zu einer fiktiven Ebene gehört, abhängig von der Perspektive des Wahrnehmenden, wodurch sie relativ wird. Und wieder lautet die einzig richtige Antwort, dass die Ereignisse zugleich wirklich und fiktiv sind, so dass wieder ein binärer Gegensatz dekonstruiert wird.

Demontage d. traditionellen Chronologie

Das Demontieren der Oppositionen zwischen Wirklichkeit und Fiktion stellt auch die traditionelle Chronologie in Frage. Diese Chronologie besteht nur dank eines klaren Unterschieds

zwischen „Vergangenheit“ und „Gegenwart“. Wer diese Reihenfolge im Roman *Het verdriet van België* beachten möchte, müsste eigentlich beide Teile in umgekehrter Reihenfolge lesen: Teil 1 („Der Kummer“) ist immerhin die Spiegelung von Teil 2 („Von Belgien“).

Selbstverständlich ist das nicht die Reihenfolge, in der das Buch gelesen wird, so dass der Leser erst die fiktive Novelle von Louis vorgesetzt bekommt und erst danach die „Wirklichkeit“, in der die Novelle geschrieben ist, entdeckt. Aus diesem Grund bekommen viele Elemente aus „Der Kummer“ eine verheißende Funktion, wohingegen sie eigentlich auf Ereignisse aus „Von Belgien“ zurückverweisen müssten. Umgekehrt wird in Teil 2 in der Vergangenheit über Teil 1 gesprochen, obwohl es eigentlich um einen Text geht, der erst später, in der Zukunft also, geschrieben ist. Mit anderen Worten, es wird auf etwas vorausgewiesen, das eigentlich vorangegangen ist und es wird an etwas erinnert, das noch kommen wird. Einmal mehr verschwinden die Grenzen der Dichotomie in einer endlosen Wechselwirkung zwischen beiden Polen.

Dynamik

Die niemals endende Dynamik macht aus *Het verdriet van België* einen Text, der ständig in Bewegung ist und dessen definitive Interpretation endlos aufgeschoben wird. Im Gegensatz zu dem Sherlock Holmes des statisch-mimetischen Rätsels sieht derjenige, der die dynamisch-mimetischen Wechselwirkungen zwischen Wirklichkeit und Fiktion erforscht, im Text immer wieder neue Zusammenhänge und Details aufleuchten. Er erkennt, dass er einen bodenlosen Roman in den Händen hält, der bei jeder neuen Lektüre anders interpretiert werden kann und der jede mögliche Analyse mit teuflischem Vergnügen sofort wieder verwirft.

Logozentrismus

Ein binärer Gegensatz, dem Jacques Derrida besondere Aufmerksamkeit widmet, ist der zwischen der gesprochenen und der geschriebenen Sprache. So wie bei allen Oppositionen sieht er auch hier eine Hierarchie: Laut Derrida ist das gesprochene Wort (phone) in der westlichen Kultur dem geschriebenen Zeichen gegenüber dominant. Das gesprochene Wort wird seiner Meinung nach mit der Anwesenheit der Dinge, über die gesprochen wird, assoziiert, während das Geschriebene vor allem in Zusammenhang

mit dem Abwesenden gebracht wird. Um diese These zu erhärten, beruft sich Derrida auf den griechischen Philosophen Platon, der in seinem Dialog *Phaidros* die geschriebene Sprache als Instrument beschreibt, das höchstens verwendet wird, um das Gedächtnis von jemandem aufzufrischen, der bereits weiß, worum es geht, „während Klarheit und Vollkommenheit und wirklicher Wert nur im gesprochenen Wort zu finden sind" (*Phaidros* 278a).

Phonozentrismus

Derrida kritisiert den Phonozentrismus (die Präferenz für die gesprochene über die geschriebene Sprache), der seiner Ansicht nach zu Missverständnissen führt. Bestimmte Bedeutungsunterschiede sind beispielsweise allein in der geschriebenen Version der Sprache zu erkennen, während sie in gesprochenen Worten unhörbar bleiben. Im Gegensatz zu dem, was der Phonozentrismus suggeriert, so Derrida, ist die geschriebene Sprache genauer und korrekter.

In *Het verdriet van België* wird mehrmals deutlich, was Derrida mit seiner Kritik am Phonozentrismus meint. In seinen zahlreichen Dialogen orientiert sich der Roman sehr genau an der täglichen Umgangssprache in Flandern und die Mehrdeutigkeit der gesprochenen Worte sorgt für einen der doppelten Böden des Textes. So gerät Louis irgendwann mit seinem Freund Vlieghe in Streit, weil er denkt, dass dieser seine Mutter Constanze schwer beleidigt: „‚Und dann', sagte Vlieghe, ‚dann hat sich der Junker auf diese schmierige Tante gestürzt, auf Constanze'" (Claus *Kummer* 284). Als Louis furchtbar wütend wird, behauptet Vlieghe, dass er etwas ganz Anderes und Unschuldiges gesagt hat: „Ich habe gesagt, eine Junkers ist über dem Bodensee abgeschmiert. Sie ist bei Konstanz abgestürzt, eine dreimotorige JU 52. Und daß die Deutschen zu dem Flugzeug Tante sagen" (285).

Wie so oft in diesem Roman geht auch an dieser Stelle die Doppeldeutigkeit von Vlieghes Aussage in der Übersetzung etwas verloren. Im niederländischen Original klingen beide Sätze beinahe vollständig gleich, nur die Schreibweise unterscheidet sich: „En toen [...] is die jonker op de smerige Constance gevallen" versus „Ik zei dat een Junker op het meer van Konstanz gevallen is."

Logozentrismus

Im nächsten Schritt verbindet Derrida den Phonozentrismus mit dem traditionellen Logozentrismus des westlichen Denkens. Dieser Logozentrismus geht von der Idee aus, dass Worte einen bestimmten Inhalt repräsentieren, so dass Sprache den Inhalt ge-

radezu „verpackt“. Wer beispielsweise „Bein“ sagt, verwendet das Wort, um ein bestimmtes Körperteil zu repräsentieren. Laut der logozentrischen Betrachtungsweise können Wörter auf diese Art problemlos die Wirklichkeit hervorrufen und wiedergeben. Das Prinzip der statischen Mimesis wird also nicht in Zweifel gezogen: Wörter sind imstande, eine bestimmte Wirklichkeit zu repräsentieren.

Derrida zufolge verstärkt die gesprochene Sprache den Logozentrismus aus zwei Gründen. Erstens scheinen gesprochene Klänge, im Gegensatz zu geschriebenen Buchstaben, keine materielle Form zu haben, wodurch sie die Auffassung bestärken, dass Sprache eine transparente Verpackung des Inhalts oder der Bedeutung ist. Zweitens wird, laut Derrida, oft über etwas gesprochen, was in der Nähe ist, so dass die Illusion der Anwesenheit noch vergrößert wird.

Derrida wehrt sich gegen den Logozentrismus des westlichen Denkens. Sprache ist seiner Meinung nach keine durchsichtige Hülle des Inhalts. Wörter sind keine Stellvertreter von etwas anderem und repräsentieren somit nichts. Derrida lehnt deshalb die statische Mimesis in aller Schärfe ab.

Anwesenheit und Abwesenheit

Seiner Meinung nach bekommen Wörter keine Bedeutung, weil sie auf (anwesende) Dinge in der Wirklichkeit verweisen sollen, sondern weil sie Teil eines Systems sind, in dem sie auf andere (abwesende) Wörter verweisen, von denen sie sich unterscheiden. Ein Beispiel, um es etwas konkreter zu machen: Ein Wort wie „Bein“ entlehnt seine Bedeutung nicht aus der positiven Beziehung (Anwesenheit) zu dem Körperteil, sondern aus der negativen Beziehung (Abwesenheit) zu Wörtern wie „fein“ oder „kein“, von denen es sich abgrenzt. „Bein“ bekommt nur Bedeutung als nicht-„fein“ oder nicht-„kein“. An sich ist der Unterschied zwischen „b“, „f“ oder „k“ bedeutungslos, jedoch innerhalb eines Sprachsystems von Oppositionen sorgen diese Gegensätze für das Entstehen von Bedeutung. In diesem Beispiel ist das Sprachsystem das Deutsche. Im Französischen oder Englischen hat „Bein“ überhaupt keine Bedeutung, weil es nicht Teil des Sprachsystems ist und sich nicht von anderen Wörtern abgegrenzt hat.

Derridas radikal neue Sicht der Entstehung von Bedeutung hat weitreichende Folgen, denn die traditionelle statisch-mimetische Interpretation von Sprache wird durch ein viel dyna-

mischeres System ersetzt. Die logozentrische Betrachtungsweise der Sprache, die Derrida ablehnt, basiert auf einer deutlichen Eins-zu-eins-Beziehung zwischen Wirklichkeit und Sprache, die endlich und stabil ist. Die negative Beziehung der Abwesenheit, die Derrida propagiert, ist dagegen unendlich und fortwährend in Bewegung. Damit ein Wort Bedeutung bekommt, muss es die Spur (*trace* in der Terminologie van Derrida) von unendlich vielen abwesenden Zeichen mit sich tragen, wodurch die Bedeutungsbildung jeweils wieder aufgeschoben wird: „Bein“ setzt sich beispielsweise ab von „kein“, das sich wiederum von „Keim“ absetzt, das sich dann von „Heim“ absetzt u.s.w., bis ins Unendliche.

Spur vgl. Kapitel 3

Für dieses Prinzip der endlos-aufgeschobenen-Bedeutung-durch-Unterschied verwendet Derrida den Neologismus *différance*. Das Wort knüpf eng an das französische Wort „différence“ an, abgeleitet vom Verb „différer“, das sowohl „verschieden sein“ oder „voneinander abweichen“ als auch „aufschieben“ oder „verzögern“ bedeuten kann. Es ist selbstverständlich kein Zufall, dass der Unterschied zwischen *différance* und „différence“ nur in der Schriftsprache wahrgenommen werden kann, denn beide Wörter werden gleich ausgesprochen.

différance

Der Bedeutungsaufschub verzweigt sich rasend schnell. „Bein“ grenzt sich nämlich nicht nur von einem Wort ab, sondern von mehreren Wörtern gleichzeitig (beispielsweise von „kein“ und „fein“), die sich auf ihre Weise ebenfalls absetzen von Wörtern wie „Keil“ und „Keim“ oder „feig“ und „feil“. Auf diese Weise teilt sich die lineare Opposition rasend schnell in ein Netzwerk von Gegensätzen, so dass der temporale Aufschub der Bedeutung sehr schnell auch einen räumlichen Aspekt bekommt. Diese räumliche Streuung der Bedeutung nennt Derrida die *dissémination*.

dissémination

Derridas Sprachphilosophie kann anhand unzähliger Beispiele aus *Het verdriet van België* illustriert werden. Während einer Café-Diskussion entfacht der Gebrauch des Wortes „Tatmenschen“ beispielsweise eine Reihe von Assoziationen im Kopf von Louis: „‚Wir brauchen keinen Gelehrten, wir brauchen einen Tatmenschen.‘ (Tat, Täter, Töter)“ (Claus *Kummer* 465). Im Kopf des etwas verrückten Onkels Omer laufen solche Assoziationen fehl, weil er Gleichheit und Unterschied nicht voneinander unterscheiden kann. Sein Sprach- und Bedeutungssystem ist also verknotet:

„‚Onkel, ich bin’s, Louis.‘ ‚Onkel, ich bin’s, Omer, antwortete er dann friedlich. ‚Louis, der Sohn von Staf.‘ Er verfiel in den Dialekt, in dem ‚Staf‘ Stab bedeutet. ‚Mit ’m Staf in de Hand geht de Heil’ge Joseph dorchs Land‘“ (Claus *Kummer* 658).

In diesem letzten Beispiel wird überdeutlich, wie der Übersetzer kämpfen und zum sogenannten Dialekt wechseln muss, um die Assoziation (Staf / Stab, im Niederländischen einfach zwei Mal „staf“) zu bewahren. Das zeigt, dass die *différance* eines Sprachsystems (des Niederländischen) nicht mühelos in die einer anderen Sprachstruktur (in diesem Fall des Deutschen) umgesetzt werden kann. Jedes Sprachsystem basiert doch auf seinem eigenen, einzigartigen Netzwerk von Gleichheit und Unterschied. Das Übersetzen eines Romans wie *Het verdriet van België*, in dem *différance* und *dissémination* eine solche wichtige und explizite Funktion bekommen, ist dadurch eine vertrackte Aufgabe. Manchmal, wie oben, muss der Übersetzer Kunstgriffe anwenden, um das Ganze doch noch mehr oder weniger stimmig zu übertragen. Wenn auch das keine Lösung ist, wird er die Doppeldeutigkeiten und Wortspiele notgedrungen auslassen.

Gleichheit und Unterschied

Het verdriet van België fördert beinahe auf jeder Seite unterdrückte Assoziationen und Oppositionen zutage. Im Kapitel „Onkel Florent“ sind schon einige sehr banale Beispiele der bereits erläuterten *traces* (Spuren) zu erkennen. So wird während des Fußballwettkampfs „Nach vorn, van Dorn“ (Claus *Kummer* 134) und „Gent pennt“ (136) gerufen. Anderswo im Roman sind wichtigere Zitate wiederzufinden, wie beispielsweise hier: „In Belchatow war das Kloster der Unbefleckten Empfängnis von drei Bomben getroffen worden. Einer der Knirpse nannte es immer: Das Unbefleckte Gefängnis“ (279).

Es ist vielsagend, dass die Bedeutungsschöpfung-durch-Opposition gerade bei einem kleinen Kind entsteht, dem das Sprachsystem noch nicht all seine Geheimnisse preisgegeben hat, so dass das Risiko für Missverständnisse größer ist. Jedoch können auch gelehrte Erwachsene den Fallstricken der *différance* zum Opfer fallen. Der Lehrer erzählt „eine lange Geschichte über Moses und wie amüsant es sei [. . .], daß Michelangelo den Propheten mit Hörnern abgebildet habe, inspiriert durch einen Fehler in der Bibelübersetzung, *facies cornuta* statt *coronata*“ (Claus *Kummer* 584-585).

Fehler

Solche „Fehler" sind vor allem interessant, weil sie uns immer wieder daran erinnern, dass eine Sprache das Wissen und Denken nicht problemlos weitergeben kann. Die Materialität der Sprache sorgt dafür, dass jedes Zeichen die Aufmerksamkeit auf sich selbst lenkt, wodurch unvermeidlich Missverständnisse in der Kommunikation entstehen. Solche Missverständnisse machen dem Leser bewusst, dass es nicht allein der Mensch ist, der die Sprache verwendet, sondern die Sprache auch den Menschen im Griff hat. Sprache kann den Sprecher überraschen und ihn kontrollieren, so dass Sätze ihren eigenen Weg gehen und den Verwender in eine unvermutete und oft ungewollte Richtung schicken. Der Sprecher ist mit anderen Worten nicht allein Meister seiner Sprache, sondern wird zugleich durch dieselbe Sprache überwältigt. Den Zugriff des Verwenders auf die Sprache nennt Derrida *prise*. Wenn der Anwender dagegen durch die Sprache manipuliert wird und damit unerwartete Dinge an die Oberfläche bringt, spricht Derrida über die *surprise* der Sprache.

„surprise" der Sprache

Die *surprise* sorgt dafür, dass die Sprache viel mehrschichtiger sein kann, als der Sprecher selbst erkennt. Im Kapitel „Onkel Florent" lernt Louis bewusst, dass Worte mehrere Bedeutungen haben können: „Wieder jemand sagte, die flämische Sprache sei das einzige Kriterium. Ein neues Wort, jedenfalls eine neue Bedeutung, denn unter Kriterium hatte Louis bislang nur das Radrennen auf der Rundstrecke mit Karel Kaers und Marcel Kint, den beiden Adlern, verstanden" (Claus *Kummer* 131-132).

Hier ist alles sehr deutlich und übersichtlich, aber oft, insbesondere wenn es um sexuell gefärbte Konnotationen geht, hat Louis keinerlei Vorstellung von dem doppeldeutigen Sprachgebrauch, mit dem er konfrontiert wird. Zu oft betrachtet er die Sprache seiner Umgebung als ein transparentes Fenster zur Welt, weshalb er die Metaphern der Menschen wörtlich nimmt. Als Louis' Familie über das neue Buch des Autoren Leevaert spricht, behauptet Louis, dass die Hauptfigur des Buches Selbstmord begehen wird, worüber seine Familienmitglieder die Augenbrauen zusammenziehen. Der Junge beharrt:

„‚Nein, nein, nein. Er hat klar und deutlich gesagt, daß es von einer Frau handelt, die ihr Leben hinter sich läßt.' Schweigen. Die drei Frauen sahen einander an, Tante Violet bekam einen Schluckauf, es hörte sich an wie ein Quieken, es war ein Signal, die drei Hexen beim Kessel köstlich duftenden, dampfenden Apfelmuses grienten und gickelten. Mama

kriegte sich als erste wieder ein. ‚Louis, Junge, das Leben, das ist etwas anderes. Mijnheer Leevaert wollte sagen, daß Jenny ihr *altes*, *schlechtes* Leben hinter sich gelassen hat'" (Claus *Kummer* 704).

An dieser Stelle ist deutlich, dass die Sprache die Macht über Louis hat anstatt umgekehrt. Dasselbe passiert als Louis' Freund Raf behauptet, dass Madame Laura „so ein heißes Weib ist", was Louis wie folgt interpretiert: „Madame Laura, die innerlich so fieberheiß entflammt, daß ihr Mantel aus Kaninchenfell Feuer fängt, aus ihrem Zwerchfell züngeln Flammen, golden und rot" (Claus *Kummer* 231).

Louis ist bei Weitem nicht das einzige Opfer der sprachlichen *surprise*. Im Kapitel „Onkel Florent" ist der Junge sehr stolz auf die Argumentation, die sein Vater über den „volksfeindlichen" Fußballclub Walle-Sport wiedergibt: jeder spreche dort nämlich Französisch. Auf den ersten Blick scheint die *prise* von Louis' Vater auf die Sprache sehr groß zu sein: „Papa ist ein Redner, der die Meinung der Massen im Nu beeinflussen und in eine andere Richtung lenken kann" (Claus *Kummer* 133). Aber man achte auf die Worte, die der Mann dabei verwendet: Seine Argumentation wird „verunstaltet" durch französische Wörter und Formulierungen. Er spricht über „ein Fatzke-Verein" (im Original „een chiqué-club"), über „fils à papa" und über „eine Haltung von Seht her", aus dem deutlich das französische „un air de m'as-tu vu" widerhallt. Durch die *surprise* der Sprache wird seine das Französische ablehnende Ansprache auf eine hervorragende und ironische Weise völlig zunichte gemacht.

Sprache als Stolperstein

In *Het verdriet van België*, das unter anderem ein Buch über einen heranwachsenden Autor ist, erweist sich die Sprache für Louis ebenso oft als Stolperstein wie als Hilfsmittel. Anfangs hat der Junge überhaupt keinen Sinn für all die doppeldeutigen Bedeutungen der Sprache, was dazu führt, dass er die Welt der Erwachsenen kaum begreift. Je mehr Gefühl er für die unterdrückten Konnotationen entwickelt, die Worte aufrufen können, desto mehr beginnt er die Welt der Erwachsenen zu ergründen und schafft es immer besser, die Menschen in seiner Umgebung zu manipulieren. Die *surprise* der Sprache wird immer mehr zur *prise* auf sein Arbeitsinstrument als Autor.

(Übersetzung: Ute Bratz)

Literatur

(Anon.). „Claus in vorm“. *Haagse Post* 1. Oktober 1969.
Claus, Hugo. *Het verdriet van België*. Amsterdam: Bezige Bij, 1983.
— *Der Kummer von Belgien*. Übers. W. Hüsmert. Stuttgart: Clett-Kotta, 2008.
Deel, T. van. „Een gobelin van taal“. *Trouw* 31. März 1983.
Eickmans, Heinz & Luc van Doorslaer. „Verdriet om Vlaandrens taal en literatuur: vertaalkritische opmerkingen bij Hugo Claus' *Der Kummer von Flandern*“. *Dietsche Warande & Belfort* 137.3 (1992): 361-368.
Esslinger, Sigrid. „Lesezeichen“. Bayerisches Fernsehen 12. März 1986.
Jaedich, Stephan. „Träumer und Till Eulenspiegel in Walle“. *Welt am Sonntag* 4. Mai 1986.
Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1994.
Moerman, Jacob. „Ik wantrouw gevoelens van grote massa's“. *De Gooi- en Eemlander* 22. Januar 1998.
Poll, K.L. „Het taboe van de naaktheid“. *Algemeen Handelsblad* 15. Juni 1968.
— „Klaagzang van een wrokkige jongen“. *NRC Handelsblad* 18. März 1983.
Schreuder, Arjen. „Vrees de domheid“. *NRC Handelsblad* 10. März 1989.
Schutter, F. de. „De nieuwe kleren van de keizer“. *De Standaard* 16. April 1983.
Ten Braven. „Verdriet van het vlaams“. *Vrij Nederland* 23. August 1986.
Véron, Marc. „Familiensaga im Zweiten Weltkrieg“. *Der Zürcher Oberländer* 26. Februar 1986.